الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القناة وسيناء الثقافى

الأدب وقضايا الإرهاب

أبحاث
المؤتمر التاسع لأدباء إقليم القناة وسيناء
الثقافى

شرم الشيخ. أبريل ٢٠٠٦م.

الأدب وقضايا الإرهاب

المؤتمر التاسع لأدباء القناة وسيناء الثقافى

شرم الشيخ

أبريل ٢٠٠٦م.

تصميم الغلاف :

أ.د/خـــالـــد ســـرور

الجمع والصف الإلكترونى

آرت بورت للدعاية والإعلان والنشر

تليفاكس : ٠٦٦/٣٢٣٤٤٢١ - ٠١٢٣٧٧٢٦٠٦٩

رقم الإيداع بدار الكتب

٥١٦٠ / ٢٠٠٦

I.S.B.N

977-6077-16-1

أعضـــاء أمانـــة المـــؤتمر:

د. أحمـــد عـــوين

المستشار : زكريا غـــزالـى

أ. محمـــد صالح الخولانى

أ. احمـــد اسماعيـــل

أ. حســـونه فتحـــى

أ. محـمـــد احمد الدسوقى

أ. وحـيـــد عـبـد الـلـه

إداريـــون :

أ . مــنــى عـرفـــه

أ. هنيــه بـاشـــا

أ .حنـــان مرعـــى

أ. سالوس عبد التواب

هذا الكتاب

لعل مفردة ، في أية لغة من لغات الشعوب ، على كثرتها وتنوع أصولها وتعدد فروعها ، لم تكتسب بُغضاً ورغبة في النبذ والإقصاء ، مثل مفردة الإرهاب التي فرضتْ نفسَهَا، في العقود القليلة الماضية ، على كل الألسنة ، وخَلَّفتْ افاعيلُها شروخاً عميقة الأغوار على آدام البشر .. بيضاً وحُمْراً وصُفْراً وسودانا .

وبسببٍ من هذه الأفاعيل ، المبنية على غلوٍ ظالم وتطرفٍ باطل، قُوِّضَتْ صروح ، وأُفْنِيَتْ حيوات ، وكَلِمَتْ نفوس ، وأُحْرِقَتْ مُهَج، وتشوشتْ اذهان . وفي غيبة من القانون الدولي الإنساني ، وفي ساحةٍ أُخْلِيَتْ عنوة من اي تعريف دقيق لماهية الإرهاب ،تَقَوى جبناء حتى تجبروا ظلماً وطغياناً ، وقَهرأناسٌ حتى باتوا اقنانا وخصيانا ..

ولأن الإرهاب ليس بدنياً فقط ، وإنما هو ايضاً معنوي وثقافي وفكري ، بما يهدف إليه من إلغاء او تحجيم او تهميش او فرض لوصاية على نتاجات الفكر الإنساني المتجدد من علوم وفنون وآداب ومبادئ وقيم وسلوك ، لذا كان حرياً بالمثقفين . والأدباء منهم بمكان القلب . الاهتمام بهذه الظاهرة .

من هنا جاءت أغلب الأبحاث التي يضمها هذا الكتاب بين دفتيه ، وهي الأبحاث التي أُفردَ لها أول مؤتمر ادبي مصري

يُعقد لمناقشة قضايا الإرهاب، ونقصد به المؤتمر التاسع لأدباء إقليم القناة وسيناء الثقافي الذي امتلك شجاعة مواجهة الترويع الذهني والتصفيات الجسدية بالكلمة الشريفة المعطاء ، وبالحوار الفكري الحر. ولعل انعقاد المؤتمر، برعاية من اللواء **محمد ماهر متولي** محافظ جنوب سيناء والأستاذ دكتور **أحمد نوار** رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، داخل مدينة السلام شرم الشيخ ، التي نالها في الثالث والعشرين من يوليو الفائت من الإرهاب ما نالها يبرز الكثير من الدلالات التي لا تحتاج ،من فرط وضوحها ، إلى شرح أو تأويل .

والأبحاث موزعة على محورين ، أولهما عام يتماس مع بعض من أهم قضايا الإرهاب ، والثاني خاص هدفة التعريف ببعض جوانب الإبداع الأدبي بإقليم القناة وسيناء الثقافي . في المحور الأول يتناول أ.د. **نبيل أحمد حلمي** ، عميد كلية الحقوق بجامعة الزقازيق ، إشكاليات التعريف القانوني للإرهاب بادئاً من إشكاليات التعريف اللغوي ، ومارا بالمحاولات المتعثرة التي بذلها ويبذلها فقهاء القانون الدولي في هذا المضمار ، ومنتهياً إلى تحليل مفصل للعلاقة بين الإرهاب والجريمة السياسية. ويُدَوِّم أ.د. **أحمد درويش** ، وكيل كلية دار العلوم ، الساكن بمناقشاته الجريئة لمفاهيم الأصولية لدى الغرب والشرق . ويحاول أ.د. **مرعي مدكور** ، رئيس قسم الصحافة بأكاديمية أخبار اليوم ، الإجابة على سؤال الساعة عن علاقة الإعلام بالإرهاب ، وهل هي علاقة تواطؤ أم تفاعل ؟.. وقد أسلمه بحثه ، كما سترى

عزيزي القارئ ، إلى شواطئ الإعلام الأمني ، التي سبح فيها طويلاً . ويستعرض أ.د. **مجدي أحمد توفيق** ، أستاذ الأدب والنقد بكلية التربية جامعة الفيوم ، صورة الإرهابي . عبر تبدلاتها المختلفة . في الأدب المعاصر في مصر إن شعراً وإنْ نثراً مهيئاً . كدأبه . لمن شاء من البحاثة . من بعده . الدخول إلى هذا الميدان الجديد ؛ فيما راعى الباحث الشاب أ. **حمدي سليمان** ظروف الإقليم الذي يعقد فيه المؤتمر فآثر التعامل مع النسق السيناوي الثقافي البدوي والتحديات التي تفرضها عليه ظاهرة الإرهاب .

وتم تخصيص جُل أبحاث المحور الخاص للاحتفاء بالنصوص المسرحية لمبدعي إقليم القناة وسيناء الثقافي ، فقرأ د. **إيهاب المقراني** نصوص المسرح الشعري ؛ وكتب أ. **محمد حامد السلاموني** عن الدراما بين الفجوة والامتلاء في المسرح النثري ؛ وسلط أ. **أحمد رشاد حسانين** إضاءاته على النصوص المسرحية الموجهة للطفل. وبالإضافة إلى إطلالة أتاحها لنا أ. **محمد أحمد الدسوقي** للتعرف على الواقع الثقافي في محافظة جنوب سيناء(المحافظة المضيفة)، حرص أ.د. **يسري العزب** على أن يصحبنا في سياحة ذات طبيعة خاصة مع موسيقا الشعرالعامي من خلال قصائد المرحوم فاوي الشريف ، الذي يكرم المؤتمراسمه في هذه الدورة.

قاسم مسعد عليوة

المحـــــور العـــــام

الإرهاب.. مفاهيمه .. تجلياته .. وتحدياته

د . نبيـــل حلمى

د: أحمـــد درويش

د: مرعى مدكور

د: مجدى توفيـق

أ: حمدى سليمان

تعريف الإرهاب الدولى

د. نبيل أحمد حلمى

[I]

إن من أصعب جوانب دراسة الإرهاب بصفة عامة والإرهاب الدولى بصفة خاصة هو محاولة الوصول إلى تعريف محدد للإرهاب ، فهناك مشاكل كثيرة متنوعة تحول دون التوصل لمثل هذا التعريف ، ومن أهم هذه المشاكل أنه ليس لهذا الاصطلاح محتوى قانونى محدد ، فقد تعرض مصطلح الإرهاب إلى تطور وتغيير معناه منذ بدء استخدامه فى أواخر القرن الثامن عشر ، فقد كان يقصد به فى البداية الأعمال والسياسات الحكومية التى تستهدف الرعب بين المواطنين وصولاً إلى تأمين خضوعهم وانصياعهم لرغبات الحكومة ، وبتطوره اليوم أصبح يستخدم لوصف أعمال يقوم بها أفراد أو مجموعات من الأفراد لأسباب متعددة ، ففى الوقت الحاضر يستخدم هذا الاصطلاح للتعبير عن الاستخدام المنظم للعنف لتحقيق هدف سياسى وخاصة الاعتداءات الفردية والجماعية والتخريب وأعمال العنف المختلفة التى تقوم بها منظمة سياسية بممارستها على المواطنين وخلق جو من الرعب والفزع وعدم الأمان .

ولهذا ففى هذه الدراسة سنتعرض للتعريف اللغوى للإرهاب الدولى ولمحاولات التعريف الفقهى ثم تناول صور الإرهاب الدولى وأركانه ثم تتعرض سريعاً للجريمة السياسية فى القانون الدولى والجريمة الدولية ومعرفة علاقة الإرهاب بكل منهما .

المبحث الأول

التعريف اللغوى للإرهاب:

إذا بدأنا بالتعريف اللغوى لكلمة إرهاب فى اللغة العربية نجد أن المعاجم العربية القديمة لم تذكر كلمة الإرهاب والإرهابى ، ويرجع البعض ذلك إلى أنها كلمات حديثة الاستعمال ولم تكن معروفة فى الأزمنة القديمة ، وقد أقر المجمع اللغوى كلمة الإرهاب ككلمة حديثة فى اللغة العربية وأساسها " رهب " أى خاف وكلمة إرهاب هى مصدر الفعل أرهب ، وأرهب بمعنى خوف وأرهب أطال كمه أو طال كمه ويقال رهبوت خير من رحموت بمعنى لأن ترهب خير من أن ترحم. وقد أطلق مجمع اللغة العربية فى معجمه الوسيط على الإرهابيين أنه وصف يطلق على الذين يسلكون سبيل العنف والإرهاب لتحقيق أهدافهم السياسية .

ويشير البعض إلى أن الرهبة فى اللغة العربية عادة تستخدم للتعبير عن الخوف المشوب بالاحترام وهى تختلف عن الإرهاب الذى يعنى الخوف والفزع الناتج عن تهديد قوة

مالية أو حيوانية أو طبيعية ومن هنا ترجمة كلمة Terrorism الشائع فى اللغة العربية هو إرهاب وهى ترجمة غير صحيحة لغوياً لأن الخوف من القتل أو الجرح أو الخطف أو تدمير المبانى والمنشآت والممتلكات وهى الأفعال التى ترتكبها الجماعات الإرهابية لا تقترن بالاحترام بل تقترن بالرعب وليس الرهبة . ولهذا فإن الترجمة الصحيحة لهذه الكلمة هى إرعاب وليس إرهاب ومع هذا فإن المتعارف عليه الآن هو أن يطلق على هذه الأعمال كلمة إرهاب وقد أقر المجمع اللغوى استخدام هذه الكلمة بهذا المعنى .

أما المعنى اللغوى للإرهاب فى قواميس ومعاجم اللغة اللاتينية . فنجد أن القاموس الفرنسى " لا روس " يعرف الإرهاب بأنه " مجموعة أعمال العنف التى ترتكبها مجموعات ثورية أو أسلوب عنف تستخدمه الحكومة " ، أما قاموس اللغة " روبير " فقد عرف الإرهاب بأنه " الاستخدام المنظم لوسائل استثنائية للعنف من أجل تحقيق هدف سياسى كالاستيلاء أو المحافظة أو ممارسة السلطة ، وعلى وجه الخصوص فهو مجموعة من أعمال العنف " من اعتداءات فردية وجماعية أو تدمير " تنفذها منظمة سياسية للتأثير على السكان وخلق مناخ بانعدام الأمن " وأما فى اللغة الإنجليزية فمصدر كلمة الإرهاب Terrorism هو الفعل اللاتينى Ters الذى اشتقت منه كلمة Terror

ومعناهــا الرعــب أو الخــوف الشــديد . ويعــرف قــاموس أكسفورد الإنجليزى كلمة الإرهاب بأنها " استخدام العنف أو التخويف بصفة خاصة لتحقيق أغراض سياسية " .

ولاشــك أن التعريفــات اللغويــة فــى اللغــة العربيــة والفرنســية والإنجليزيــة قــد ربطــت بــين الإرهــاب والعنــف لأغراض سياسية وقد تكون هذه هى النظرة غير القانونية لكلمــة إرهــاب فــى مراحــل اســتخدامه الــدولى أو فــى مجــال استخدامه هذه الكلمة لغير المتخصصين فى هذا المجال .

فكلمــة إرهــاب اليــوم تســتخدم للرعــب أو الخــوف الــذى يسببه فرد أو جماعة سواء كان ذلك لأغراض سياسية أو شخصية أو غيرها .

فتطور ظاهرة الإرهاب جعلها لا تقتصر على الناحية السياسـية فقــط .. بــل شملــت نــواحى عســكرية وقانونيــة وتاريخيــة واقتصــادية وفلســفية واجتماعيــة ، وقــد كثــرت المحــاولات الفقهيــة لوضــع تعريــف لهــذه الظــاهرة وبصــفة خاصة من الناحية القانونية .

المبحث الثانى
المحاولات الفقهية لتعريف الإرهاب الدولى :

بــالرغم مــن الصــعوبات الكــثيرة التــى تصــاحب محــاولات وضع تعريف للإرهاب الدولى فقد بذلت جهود فقهية كثيرة ســواء مــن الفقهــاء أو الأكــاديميين أو فــى الممارســة العمليــة

الدولية داخل المنظمات الدولية ، وبالرغم من هذه المحاولات الكثيرة إلا أنه – حتى الآن – لم تصل إلى وضع تعريف عام وشامل لجميع أنواع الإرهاب وصوره . وقد يرجع ذلك أيضاً إلى ان الاتجاهات السياسية المختلفة تتدخل فى وصف الفعل فالبعض قد يصفه عمل من الأعمال الإرهابية وأما الجانب السياسى الآخر فقد يصف نفس الفعل على أنه عمل بطولى وفدائى ، اى ان وصف العمل على أنه إرهابى أو فدائى يخضع لوجهة النظر التى تقيم هذا العمل .

ولقد كانت أهم المحاولات الفقهية لتعريف الإرهاب هى التى بذلت فى عام ١٩٣٠ فى أثناء المؤتمر الأول لتوحيد القانون الجنائى الذى انعقد فى مدينة وارسو فى بولندا .

وعن هذه التعريفات الفقهية للإرهاب هى ما ذكره الفقيه سوتيل بأنه العمل الإجرامى المصحوب بالرعب أو العنف أو الفزع بقصد تحقيق هدف محدد " .

وقد عرف الفقيه " ليمكين Lemkin" الإرهاب بنظرة عامة بأنه " يقوم على تخويف بمساهمة أعمال العنف " .

وأما الفقيه " جيفانوفيتش Givanovitch "يرى ان الإرهاب هو عبارة عن أعمال من طبيعتها أن تثير لدى شخص ما الإحساس بالتهديد مما ينتج عنه الإحساس بالخوف من اى خطر بأى صورة " .

وقد أشار الفقيه " سالدانا Saldana " إلى أننا يمكن أن ننظر إلى الإرهاب وفقاً لمفهومين الأول واسع والثانى ضيق . وبالنسبة للمفهوم الواسع فهو عبارة عن كل جناية أو جنحة سياسية أو اجتماعية ينتج عن تنفيذها أو التعبير عنها ما يثير الفزع العام لما لها من طبيعة ينشأ عنها خطر عام " .

أما بالنسبة للمفهوم الضيق فالإرهاب يعنى " الأعمال الإجرامية التى يكون هدفها الأساسى نشر الخوف والرعب – كعنصر شخصى – وذلك باستخدام وسائل تستطيع خلق حالة من الخطر العام كعنصر مادى " .

ومن رأى الأستاذ الدكتور / عبد العزيز محمد سرحان أن فكرة الإرهاب ترتكز على استعمال القوة غير المشروعة ، ويرى أنه يمكن تعريف الإرهاب الدولى بأنه كل اعتداء على الأرواح والأموال والممتلكات العامة أو الخاصة بالمخالفة لأحكام القانون الدولى العام بمصادره المختلفة ، بما فى ذلك المبادئ العامة للقانون بالمعنى الذى تحدده المادة ٣٨ من النظام الأساسى لمحكمة العدل الدولية ، وبذلك يمكن النظر إليه على أساس أنه جريمة دولية أساسها مخالفة القانون الدولى ومن هنا تقع تحت طائلة العقاب طبقاً لقوانين سائر الدول ، وهو ما سبق أن استندت إليه الأحكام التى أصدرتها محكمة نورمبرج ومحكمة طوكيو بخصوص

معاقبة مجرمى الحرب العالمية الثانية ، ويعد الفعل إرهاباً دولياً وبالتالي جريمة دولية ، سواء قام به فرد او جماعة أو دولة ، كما يشمل أيضاً أعمال التفرقة العنصرية التى تباشرها بعض الدول ، ولكن لا يعد الفعل إرهاباً ، وبالتالى لا يعاقب عليه القانون الدولى ، إذا كان الباعث عليه الدفاع عن الحقوق المقررة للأفراد ، حقوق الإنسان أو الشعوب ، وحق تقرير المصير ، والحق فى تحرير الأرض المحتلة ومقاومة الاحتلال ، لأن هذه الأفعال تقابل حقوقاً يقررها القانون الدولى للأفراد والدول حيث يكون الأمر هنا متعلقاً باستعمال مشروع القوة طبقاً لأحكام القانون الدولى.

ويشير الأستاذ الدكتور / صلاح الدين عامر إلى أن الإرهاب هو اصطلاح يستخدم فى الأزمنة المعاصرة للإشارة إلى الاستخدام المنظم للعنف لتحقيق هدف سياسى وبصفة خاصة جميع أعمال العنف (حودث الاعتداء الفردية أو الجماعية أو التخريب) التى تقوم منظمة سياسية بممارستها على المواطنين وخلق جو من عدم الأمن وهو ينطوى فى هذا المفهوم على طوائف متعددة من الأعمال أظهرها أخذ الرهائن واختطاف الأشخاص بصفة عامة وخاصة الممثلين الدبلوماسيين ، وقتلهم ، ووضع متفجرات أو عبوات ناسفة فى أماكن تجمع المدنيين أو وسائل النقل العامة ، والتخريب ، وتغيير مسار الطائرات بالقوة ، وليس

ثمة شك فى أن واحداً من أهم أسباب غموض الاصطلاح هو ما يلجأ إليه كل طرف من أطراف النزاع المسلح من وصف لبعض أوجه نشاط الطرف الآخر بأنها أعمال الارهاب حتى غدا من المستطاع القول بأن الإرهاب هو حرب الآخرين.

ويرى الدكتور / أحمد جلال عز الدين أن محاولات التعريف المادية والموضوعية قد شابها القصور إما لأنها اقتصرت على الجانب المادى (الأفعال) أو الجانب القانونى (الجرائم) أو الجانب الأخلاقى أو الجانب السياسى أو الجمع بين بعض هذه الجوانب دون البعض الآخر . ويرى أن التعريف الأمثل لظاهرة الإرهاب يجب أن يتصف بأمرين :

١ - التجريد والموضوعية : بحيث لا يتفق فقط مع وجهة نظر طرف من أطراف الصراع دون الطرف الآخر وإنما يطرح جانباً وجهات النظر المختلفة ومن ثم يصبح الدافع والباعث على ارتكاب الفعل أو الأفعال ليس داخلاً فى التعريف .

٢ - الإلمام بالجوانب المختلفة للظاهرة دون إغفال أى منها:

ويرى الأستاذ الدكتور / شريف بسيونى ما يمكن اعتباره معياراً موضوعياً لتحديد طبيعة الفعل وهو تحديد الباعث الأيدولوجى لدى مرتكب الفعل فإذا كان لديه باعث أيدولوجى فيجب أن يخول حق الدفاع السياسى الذى يؤدى إلى الاعتراف له بالحق فى اعتبار جرائمه جرائم سياسية .

ويجب أن يؤخذ فى الاعتبار عند تحديد الباعث طبيعة الحقوق التى تم انتهاكها فى الأصل والتى اثارت مسألة الدفاع عنها ، وسلوك الدولة التى انتهكت هذه الحقوق السياسية انتهاكاً صارخاً، وسلوك مرتكب الفعل الذى خالف القانون الوضعى للدولة فى الدفاع عن هذه الحقوق السياسية.

ومن خلال استعراض هذه المحاولات الفقهية نستطيع أن نعبر عن مفهومنا الشخصى للإرهاب وهو أنه " الاستخدام غير المشروع للعنف أو بالتهديد به بواسطة فرد أو مجموعة أو دولة ضد فرد أو جماعة أو دولة ينتج عنه رعب يعرض للخطر أرواحاً بشرية أو يهدد حريات أساسية ويكون الغرض منه الضغط على الجماعة أو الدولة لكى تغير سلوكها تجاه موضوع ما". وفى معظم الأحوال يكون الهدف من استخدام الإرهاب هو هدف سياسى بل أكثر من ذلك فإنه وفقاً للتطور الحديث لاستخدام العنف قد أصبح – إلى حد ما – بديلاً للحروب فى صورتها التقليدية .

هذا ونشير أخيراً إلى تعريف الإرهاب الدولى فى اتفاقية منع ومعاقبة الإرهاب onvention for the prevention and punishment of Terrorism` والمعروفة باسم اتفاقية جنيف ١٩٣٧، فهذه الاتفاقية تعتبر اول عمل قانونى دولى يهدف إلى الحد من خطر العمليات الإرهابية عن طريق

التعاون الدولى والاتفاق بين الدول لمنع الجريمة ومعاقبة مرتكبيها . ومع هذا فلم تتناول الاتفاقية إلا شكلاً وحيداً من الإرهاب وهو الإرهاب الثورى والاعتداءات الموجهة ضد حائزى السلطة فى الدولة ، ورغم قصور الاتفاقية إلا انها تعبر عن إيمان واضعيها بالتعاون الدولى لمكافحة وضع الأعمال الإرهابية بما يحقق سيادة كل الدول واحترام الأنظمة الدستورية السائدة بها . وقد عرفت المادة الأولى من الاتفاقية فى فقرتها الثانية بأن " أعمال الإرهاب " تعنى " الأعمال الإجرامية الموجهة ضد دولة وتهدف او تخطط إلى أحداث حالة من الرعب فى أفكار اشخاص معينين أو مجموعة من الناس او لدى العامة.

[II]

صور الإرهاب الدولى :

اتخذت العمليات الإرهابية الدولية صورا عديدة ومتنوعة للوصول إلى الهدف من هذه العمليات وهو الضغط لتحقيق هدف الجماعة الإرهابية ، وإذا حاولنا هنا أن نذكر صور الإرهاب بصفة عامة والإرهاب الدولى بصفة خاصة فلابد من حقيقة يجب ذكرها وهو ان هذا التطور الكبير والسريع فى العمليات الإرهابية التى تحاول استخدام أحدث الوسائل العلمية ، كما أن السباق السريع والقوى بين صور العمليات الإرهابية وما تستخدمه من طرق وأسلحة ومعدات وبين

جهات وأجهزة مكافحة العمليات الإرهابية فى كافة الدول سواء كان ذلك عن طريق الوقاية أو عن طريق المكافحة والمواجهة والمطاردة .

وبالرغم من استخدام التطورات العلمية فى العمليات الإرهابية إلا أن أهم وأخطر هذه العمليات هو أسلوب اختطاف الطائرات واحتجاز ما عليها من رهائن وتغير مسارها بالقوة وقد أولى كثير من الفقهاء اهتمامهم فى دراسة هذا الأسلوب من أساليب الإرهاب الدولى. وقد كان لهذا النوع من العمليات الإرهابية أثر بالغ على الصعيدين العالمى والمحلى ولذلك أعطت معظم الدول اهتمامها البالغ فى اتخاذ إجراءات أمن مشددة وفرض قيود أمنية واستخدام الوسائل العلمية الحديثة التى تكفل منع وقوع مثل هذه الحوادث . وهناك أيضاً صور أخرى للإرهاب تتمثل فى القيام بأعمال تخريبية لبعض المنشآت التابعة لدول أخرى لتحقيق الغرض منها ، كما يلجأ بعض الإرهابيين لقتل واغتيال بعض الشخصيات العامة كنوع من الإرهاب الدولى .

ولا شك أن تعدد صور العمليات الإرهابية وتطورها هى أحد الأسباب الرئيسية لصعوبة وضع تعريف محدد للإرهاب، وتتناول فيما يلى أكثر صور العمليات الإرهابية انتشاراً وأساليبها المختلفة :

المبحث الأول

اختطاف الطائرات وتغيير مسارها بالقوة :

من المتصور وقوع أفعال كثيرة على ظهر الطائرات يمكن أن تخل بسلامتها وأمن ركابها ويمكن معاقبة فاعلها وفقاً لقواعد قانون العقوبات الداخلى لدولة علم الطائرة ، ومثال ذلك السرقة والقتل أو تهديد سلامتها أو سلامة الأشخاص والأموال على الطائرة . وهذه لا تعتبر من جرائم الإرهاب الدولى ، أما جريمة اختطاف الطائرة فالمقصود بها قيام شخص أو أكثر بصورة غير قانونية وهو على ظهر طائرة فى حالة طيران بالاستيلاء عليها أو ممارسة سيطرته عليها بطريق القوة أو التهديد باستعمالها أو الشروع فى ارتكاب أى فعل من هذا النوع ، ولاشك أن جريمة تغيير مسار طائرة مدنية بالقوة هى من الجرائم الحديثة التى ظهرت فى استخدام النقل الجوى للطائرات ، وقد ساعد على كثرة ارتكابها اتساع نطاق النقل الجوى منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية والتقدم الهائل الذى تحقق فى صناعة الطائرات ذات المحركات النفاثة والانتقال من بلد إلى آخر فى اقرب وقت وفى معظم الأحوال يصل مرتكبو جرائم الخطف إلى وجهتهم قبل أن تكتشف للعملية الإرهابية .

المبحث الثانى

حجز الرهائن :

تضاءلت فى الفترة الأخيرة حوادث خطف الطائرات وتغيير مسارها بالقوة نتيجة لاحتياطات الأمن التى اتخذتها الدول سواء فى المطارات أو أثناء دخول الطائرات أو فى الطائرة نفسها. ولكن فى نفس الوقت نجد أن حوادث خطف وحجز الرهائن هى أخطر الصور .

وترتكب معظمها إما لأغراض سياسية أو فى جرائم السطو المسلح التى يحتجز فيها المجرمون بعض الرهائن كوسيلة لتسهيل عملية هروبهم من مسرح الجريمة وفى حالة ما إذا كان الغرض من ارتكاب هذه الحوادث سياسيا فغالبا ما يكون الضحايا من بين الشخصيات التى تشغل مناصب سياسية هامة فى الحكومات أو البنوك والمؤسسات الدولية أو ممثلى الدول لدى المؤتمرات أو الاجتماعات الدولية . ويلفت النظر فى عملية حجز الرهائن إلى مايطالب به الإرهابى ويخلق موقف للمساومة يكون فيه فى موقف افضل . وتختار الجماعات الإرهابية أهدافها من السياسيين والدبلوماسيين ورجال الأعمال بعناية ودقة فائقة وفى بعض الأحيان يتم الاتصال والتعاون بين الجماعات الإرهابية للقيام بعمليات مشتركة أو لمعرفة واستغلال نقاط الضعف فى أجهزة الأمن . وعند حدوث عملية إرهابية

بحجز الرهائن تتحول اهتمامات المجتمع الدولى بالحياة الإنسانية إلى إرضاء رغبات الجانى كالمال أو الممتلكات أو الاعتراف بقضية معينة أو الإفراج عن زملائه المحجوزين والفرار سالماً من المواجهة الخطرة التى يمكن ان تترتب كعقاب على ما ارتكبه . لكن فى الحقيقة فإن الأمور لا تسير دائماً كما يريد الإرهابى فقد تنقض عليه قوات مكافحة الإرهاب أو ترفض الدولة تحقيق مطالب الإرهابى .

وقد أثبتت التجارب أن أخذ الرهائن عمل لا جدوى منه إلا الدعاية المدوية التى تصحبه .

المبحث الثالث

الأعمال التخريبية :

والصورة الثالثة لعمليات الإرهاب الدولى تظهر فى أعمال التخريب التى يقوم بها الإرهابيون على المنشآت العامة والمؤسسات ذات الأهمية سواء من الناحية السياسية أو الناحية الاقتصادية على دولة من الدول سواء كانت هذه المنشآت داخل إقليم الدولة أو خارجها كالسفارات والقنصليات ومكاتب شركات الطيران الوطنية التابعة للدول فى أقاليم الدول الأخرى ولاشك أن الأعمال الإرهابية التخريبية التى يقوم بها الإرهابيون من أخطر وسائل الإرهاب الدولى حيث يذهب ضحيتها كثير من الأبرياء .

والهدف الأساسى لعمليات التخريب هو زعزعة الكيان السياسى للدولة وإثارة الرعب والفزع بين مواطنيها للتأثير عليها لتغيير اتجاه الدولة أو قراراتها فى موضوع معين .

المبحث الرابع

الاغتيالات:

قد يتخذ الإرهاب صورة الاغتيال والقتل لبعض الشخصيات الهامة التى لها تأثير على الرأى العام داخل الدولة وتتوقف هذه الشخصية بالنسبة للإرهابى حسب الغرض من العملية الإرهابية. وقد يكون الاغتيال أو القتل لإحداث حالة من الفزع أو الرعب .

هذه هى الصور الرئيسية للعمليات الإرهابية ونجد أن المجتمع الدولى من خلال المعاهدات الدولية قد نظم تعاون الدول فى مواجهة صور الإرهاب الدولى المختلفة ، وقد تعرضت الاتفاقيات الدولية إلى عرض لصور الأعمال الإرهابية سواء من خلال اتفاقيات عامة لمواجهة الإرهاب أو اتفاقيات خاصة بصورة محددة من صور الأعمال الإرهابية .

[III]

الإرهاب والجريمة السياسية:

من القواعد المستقرة فى القانون الدولى العام أنه لا يجوز تسليم المتهمين فى جرائم سياسية ، وقد ورد هذا المبدأ فى كثير من الدساتير والقوانين الداخلية لمعظم دول العالم ،

وبالرغم من استقرار هذه القاعدة فنجد أنه من الصعب الآن وضع تعريف محدد لماهية الجريمة السياسية . وقد ثار جدل فقهى كبير حول وضع تعريف محدد ودقيق مما كثرت معه الآراء والمؤلفات المتضاربة التى تدل على مدى أهمية إضفاء الطابع السياسى على عمل إجرامى معين أو إدراجه ضمن جرائم قانون العقوبات.

المبحث الأول

مفهوم الجريمة السياسية:

لا شك أن الإجرام السياسى ليس وليد التاريخ الحديث بل كان معروفاً فى التشريعات القانونية القديمة وإن اختلفت وجهات النظر إليه . فإذا نظرنا إلى تاريخ الإجرام السياسى نجد فكرتان اساسيتان يتبادلانه الأولى تعتبر المجرم السياسى عدو للدولة والمجتمع وأن اى اعتداء ضد الدولة سواء استهدفت أمنها الداخلى أو أمنها الخارجى يعتبر عملاً عدائياً . ومن هنا نادت هذه الفكرة بوجوب القضاء على المجرم السياسى وسحقه . واعتمدت هذه الفكرة على أن أساس شرعية السلطة تعتمد على نظرية الحق الإلهى . ومن ثم يعتبر إثم دينى ويجرم قانوناً من يفكر فى تغيير الحاكمين أو ذوى السلطان لأنهم يستمدون سلطانهم من الله ، أما الفكرة الثانية فقد ظهرت فى ظل المذهب الفردى الحر وبصفة خاصة بعد الثورة الفرنسية وما جاءت

به من مبادئ وأفكار سياسية وضعت لأول مرة فاصلاً وتمييزاً بين السلطة السياسية وشخص الحاكم بعد أن كان الحاكم هو صاحب ومنبع الأفكار والمبادئ السياسية المطبقة داخل الإقليم الذى يحكمه . وقد استقر أن للدولة شخصية معنوية مستقلة عن أشخاص الحاكمين الذين ما هم إلا جهاز من أجهزة الدولة موكول إليه حكمها ، فلا يعتبر المجرم السياسى بالضرورة عدو للدولة بل قد يكون خصماً للجهاز الحاكم ، ومن هنا ظهرت فكرة الجريمة السياسية وأن يعامل مرتكبها معاملة خاصة تختلف عن تلك المقررة لمرتكبى الجرائم الأخرى ، ويجب أن تكون العقوبة ملائمة لشخصية المجرم السياسى لأنه فى الغالب صاحب عقيدة وجهاد وداعية خير وإصلاح وأنه مقتنع بآرائه مما يدفعه إلى التضحية فى سبيل مبادئه . وقد أدت هذه النظرة إلى تخفيف عقوبات الجرائم السياسية ومعاملة المجرم السياسى معاملة حسنة علاوة على استقرار القواعد القانونية على اختلاف وضع المجرم السياسى عن المجرم العادى فيما يتعلق بتسليم المجرمين وحق الملجأ ، فمعاهدات تسليم المجرمين التى توقع بين الدول نجد أنها تحظر مبدأ التسليم فى الجرائم السياسية.

وقد اختلف الفقهاء فى وضع تعريف للجريمة السياسية ونجد من النادر أن تتعرض المعاهدات الدولية الخاصة

بتسليم المجرمين أو القوانين الداخلية للدول لتعريف الجريمة السياسية. ويعتبر القانون الألمانى الصادر فى ٢٨ ديسمبر ١٩٣٨ استثناء فى هذا المجال حيث نص فى مادته الثالثة على انه " تعتبر جرائم سياسية الاعتداءات المعاقب عليها مباشرة ضد وجود الدولة وأمنها أو ضد رئيسها أو احد أعضاء الحكومة أو ضد هيئة نص عليها الدستور أو ضد الحقوق المدنية السياسية فى حالة الانتخاب أو التصويت أو ضد حسن العلاقات التى تربط الدولة بغيرها" .

ويتمتع المجرم السياسى وفقاً لمعظم التشريعات الداخلية بقدر من الرعاية دون سواه من مرتكبى الجرائم العادية استناداً إلى الاعتبارات والبواعث التى تستهوى المجرم السياسى فتدفعه إلى ارتكاب جريمته وقد ادى ذلك إلى إنشاء ما يسمى بنظام المحبوسين السياسيين يقرر لهم مزايا معينة مثل حجرات فردية وعدم الإكراه على الشغل داخل المؤسسات العقابية ويحق لهم إحضار طعامهم من خارج السجن ويمكنهم إطلاق شعورهم ولحاهم ويعفون من ارتداء ملابس السجن ويقرر لهم نظام زيارة مختلف عن زيارة المسجون العادى.

ونجد أن المجرم السياسى هو مجرم عقائدى يجب أن ينظر إليه كنوع مستقل من انواع المجرمين فهو يتميز عن غيره بالشعور الصادق الأمين وانه يرتكب فعلها لأنه يعتبره

واجب يمليه عليه ضميره لجزء من رسالة التزم القيام بها حتى لو أدى ذلك إلى مخالفة القانون ، ومن ثم فالمجرم السياسى هو إنسان ملتزم ، كما أن الصفة الإجرامية للفعل الذى اقترفه تتوقف على الظروف والنتائج التى يصل إليها فإذا نجح فى تحقيق غايته اعتبر بطلاً شجاعاً يستحق التقدير وأما إذا لم يصادفه النجاح اعتبر من المجرمين السياسيين ويستحق العقاب .

ونجد أن سبب فشل جهود الفقهاء فى تحديد تعريف واضح للجريمة السياسية يمكن أن يرجع إلى سببين : السبب الأول هو عدم تحديد معنى " سياسة " أو " سياسي "، وعدم الوصول إلى مضمون واضح ومستقر وثابت لها لأنها تتغير وفق ظروف ومصالح الدولة ومن مكان لآخر ومن زمان لآخر، والسبب الثانى هو أنه من النادر وجود جريمة سياسية خالصة أى تقع على حق سياسى معين ففى الغالب ما تكون الجريمة السياسية مركبة أو نسبية بمعنى انها إما أن تقع إعتداءً على حقين فى وقت واحد ، أحدهما سياسى والآخر غير سياسى وتعرف هذه الطائفة باسم الجريمة المختلطة ومثالها سرقة بعض الوثائق أو الأدوات التى تحتوى على أسرار استراتيجية للدولة أو نهب متجر أسلحة لاستعمالها فى الثورة ضد الحكومة القائمة ، وإما تقع اعتداء على حق غير سياسى ولكنها فى نفس الوقت تتصل على نحو وثيق

باضطراب سياسى ، ويطلق عليها اسم الجرائم السياسية المرتبطة ، ومن امثلتها تخريب وإتلاف منقولات او مبان اثناء الاضطرابات السياسية وهذا علاوة على ما يعرف بالجرائم السياسية السلبية ويقصد بها الجرائم التى لا تقع اعتداءً على النظام الحاكم أو الدستور ولا ترمى إلى تغييرها وإنما ترتكب كوسيلة لمغادرة البلاد وعدم العودة إليها هرباً من النظام الاستبدادى الحاكم.

ونظراً لصعوبة الوصول إلى تعريف دقيق للجريمة السياسية فقد ظهرت عدة معايير للتمييز بين الجريمة السياسية والجريمة العادية وانقسم الفقهاء فيما بينهم للوصول إلى معيار واضح للتفرقة بين النوعين ، وقد رأى البعض أنه يجب الاستناد إلى الناحية الشخصية بمعنى ان الدافع أو الباعث على اقتراف الفعل أو الغرض الذى يهدف الفاعل إلى تحقيقه هو أساس التفرقة ، إذا كان الباعث أو الدافع سياسى كانت الجريمة سياسية ، ولكن نواجه هنا صعوبة فى تحديد الباعث الحقيقى للمتهم فمن السهل على من ارتكب جريمة عادية أن يستند إلى دافع سياسى لارتكابها . فالدافع شئ معنوى من الصعب تحديده فى كافة الأحوال. ولذلك فقد اتجه البعض إلى الناحية الموضوعية واعتبر أن أساس تحديد نوع الجريمة سواء سياسية أو عادية هو نوع الحق المعتدى عليه بصرف النظر

عن الباعث أو الدافع على ارتكاب الجريمة أو الهدف الذى ارتكبت من أجله ، القائم . وهنا ينظر إلى الدولة باعتبارها سلطة عامة تحافظ على سلامة ، فالفعل لا يعتبر جريمة سياسية إلا إذا كان يمس كيان الدولة ونظام البلاد واستقلالها من الخارج وضمان استقرار نظامها السياسى من الداخل ، ويؤخذ على هذا الرأى التطرف والتغالى فى إغفال الركن الشخصى والمعنوى إغفالاً تاماً .

وهناك رأى ثالث يرى أن أساس التفرقة بين الجريمة السياسية والجريمة العادية هو الظروف التى ارتكبت فيها الجريمة فإذا ارتكبت فى ظروف عادية فهى جريمة عادية حتى لو كان الباعث سياسياً ، وتعتبر جريمة سياسية إذا ارتكبت فى ظروف غير عادية كحرب أهلية أو ثورة إذا كانت لها علاقة بهذه الظروف غير العادية ، ولكن النقد الأساسى لهذا الرأى انه غير دقيق ويؤدى إلى إغفال جرائم سياسية واعتبارها عادية لمجرد ارتكابها فى ظروف عادية .

أما الاتجاه السائد فى القوانين الوضعية هو اعتبار ان المساس بنظام الحكم هو المعيار الأساسى للجريمة السياسية . ومن هنا فالجريمة الموجهة ضد النظام الاجتماعى مثل جرائم الشيوعية والفوضوية وتلك التى تقع ضد الدولة من الخارج هى جرائم عادية ما دامت لم تمس النظام السياسى القائم.

وكما سبق أن ذكرنا فإنه من النادر وجود جريمة سياسية خالصة، بل فى معظم الأحيان تكون جريمة مختلطة أو مرتبطة بجريمة عادية . فهل نعتبر هذا النوع من الجرائم جريمة سياسية لمجرد وجود جانب سياسى فيها أم لا ؟ ما زالت هذه الإجابة محل خلاف فالبعض يذهب إلى أن هذه الجرائم السياسية المركبة أو النسبية هى جرائم عادية ومن ثم يجوز تسليم مرتكبها دون أى قيد ، ويرى رأى آخر أنه فى الإمكان فصل العنصر السياسى فى هذه النوعية من الجرائم وتسليم الفاعل الذى ارتكبها إلى الدولة التى طلبت استرداده بشرط أن تتعهد هذه الدولة بعدم محاكمته أو معاقبته إلا عن الجريمة العادية أو الجرائم العادية المرتبطة ، أما الرأى الثالث فيرى اتباع معيار العنصر الغالب أو الراجح أى البحث عن العنصر أو الجانب الغالب أو الراجح فى الجريمة السياسية المركبة أو النسبية بحيث إذا تبين هذا العنصر هو الخاص بالجريمة العادية فتعتبر الجريمة غير سياسية ، أما إذا كان العنصر الغالب هو السياسى اعتبرت الجريمة سياسية ، ويمكن التعرف على العنصر الراجح بتحليل كل حالة على حدة وأخذ فى الاعتبار جميع الظروف والملابسات بما فى ذلك الباعث على ارتكابها والهدف من ورائها.

المبحث الثانى

موقف التشريع المصرى من الجريمة السياسية:

ولكن ما هو موقف المشرع المصرى من الجريمة السياسية؟.. نجد أن المشرع المصرى لم يتعرض بصفة مباشرة لتعريف الجريمة السياسية بطريقة محددة وحاسمة ولم يضع تفرقة واضحة بين الجريمة السياسية والجريمة العادية ويضع لكل منهما قواعد قانونية وعقوبات معينة ، ولكن ذلك لم يحجب عن الأنظار انه اضفى طابع القوة فى العقوبات المقررة للجرائم التى تعتبر جرائم سياسية فى ظل التشريع المصرى ، ومثال ذلك العقوبات الواردة فى الباب الثانى من الكتاب الثانى الخاص بالجنايات والجنح المضرة بالحكومة من الداخل ، بل إنه جعل من الباعث السياسى ظرفاً مشدداً فى بعض الجرائم .

أما موقف التشريع المصرى فى مجال العلاقات الدولية فنجده يظهر بوضوح فى المادة ٥٣ من دستور جمهورية مصر العربية الصادر فى ١١ سبتمبر عام ١٩٧١ والمعدل فى ٢٢ مايو ١٩٨٠ ، فقد نصت على (حظر تسليم اللاجئين السياسيين).

ومن ناحية أخرى نجد ان المشرع المصرى لم يغفل الدافع أو الباعث على ارتكاب الجريمة السياسية وقدر ان الباعث قد يكون نبيلاً يهدف إلى تحقيق مصلحة عامة للدولة ، ومثال ذلك المرسوم بقانون رقم ٢١ لسنة ١٩٣٦ الذى قرر معاملة

المحكوم عليه فى جرائم النشر معاملة ممتازة وقد لقيت هذه المعاملة تاييداً فى المادة السابعة من لائحة السجون الصادرة بالمرسوم بقانون رقم ١٨٠ لسنة ١٩٤٩ والتى قررت أنه لا يجوز الحبس الإحتياطى فى الجرائم التى تقع بواسطة الصحف إلا إذا كانت الجريمة تتضمن طعناً فى الأعراض أو تحريضاً على إفساد الأخلاق تطبيقاً لما نصت عليه المادة ١٣٥ من قانون الإجراءات الجنائية.

ويمكننا ان نستخلص اتجاه المشرع المصرى لمفهوم الجريمة السياسية من خلال القوانين الصادرة - خاصة قوانين العفو الشامل لبعض الجرائم بمناسبة تغيير الحكومات - وكذلك من خلال قضاء محكمة النقض المصرية .

أولاً : الجريمة السياسية وفقاً لبعض القوانين المصرية :

١ - قانون العفو الشامل رقم ٥٩ لسنة ١٩٣٦ . وقد تفادى المشرع تعريف الجريمة السياسية وقرر فى مادته الأولى على ان " يعفى عفواً شاملاً عن الجنايات والجنح والشروع فيها التى ارتكبت لسبب أو لغرض سياسى بين ١٩ يونيو ١٩٣٠ ، ٨ مايو ١٩٣٦ ما عدا جناية القتل عمداً ، وبهذا نجد أن المشرع قد أخذ بالمعيار الشخصى وعرف الجريمة السياسية بناء

علـى سـبب أو غـرض سياسـى ، وفـى نفـس الوقـت اسـتعان بالمعيار الموضوعى فى استثناء جناية القتل العمد .

٢ - المرسـوم بقـانون رقـم ٢٤١ لسـنة ١٩٥٢ بشـأن العفـو عـن الجرائم السياسية التى وقعت فى المدة من ٢٦ أغسـطس سنة ١٩٣٦ حتـى ٢٣ يوليـو سـنة ١٩٥٢ ، وقـد نـص فـى المـادة الأولى علـى أن " يعفـى عفـواً شـاملاً عـن الجنايـات والجـنح والشـروع فيهـا التـى ارتكبـت بسـبب أو لغـرض سياسـى وتكـون متعلقـة بالشـئون الداخليـة للـبلاد فـى المـدة مـن ٢٦ أغسـطس ١٩٣٦ حتـى ٢٣ يوليـو ١٩٥٢ ، وتأخـذ حكـم الجريمـة السـابقة كـل جريمة أخرى اقترنت بها أو تقدمتها أو تلتها وكان القصد منهـا التأهـب لفعلـها أو تسـهيلها أو ارتكابهـا بالفعـل أو مساعدة مرتكبها أو شـركائهم علـى الهـروب والـتخلص مـن العقوبـة أو إيـوائهم وإخفـاء أدلـة الجريمـة ولا يشـمل العفـو الجرائم المنصوص عليها فى المواد ٧٧ — ٨٥ ، ٢٣٠ — ٢٣٥ ، ٢٥٢ — ٢٥٨ من قانون العقوبات .

وبنـاء علـى ذلـك نجـد أن المشـرع المصـرى قـد رجـح الأخـذ بالمعيـار الشخصـى فـى تحديـد ماهيـة الجريمـة السياسـية وذلك بناء على الباعث أو السبب أو الدافع للجريمة .

المبحث الثالث

الجريمة السياسية وفقاً لقضاء محكمة النقض المصرية:

جرى العمل فى قضاء محكمة النقض المصرية على الأخذ بالمعيار الشخصى للجريمة السياسية، وقد استخلصت بعض أنواع الجرائم التى لا يشملها قانون العفو لعام ١٩٥٢ ومنها :

١ - الجرائم التى ترتكب بدافع شخصى ويستهدف مرتكبها تحقيق مآرب ذاتية .

٢ - الجرائم التى ترتكب بغرض المساس بالنزاهة وبمستوى الأخلاق .

٣ - الجرائم التى يرتكبها الموظف المختص بالقضايا السياسية ولو كان هدفه الدفاع عن الحكومة القائمة .

٤ - الجرائم التى ترتكب لغرض دينى بحت أو اجتماعى أو اقتصادى .

٥ - جرائم الشيوعية .

٦ - جرائم الإرهاب .

٧ - الجريمة السياسية التى تقع بالتبعية لجريمة أصلية غير سياسية .

المبحث الرابع

قواعد القانون الدولى بشأن تسليم المجرمين

فى مجال العلاقات الدولية فنجد أن التفرقة بين الجرائم السياسية والجرائم العادية تظهر بصفة خاصة فى مجال حظر تسليم مرتكبى الجرائم السياسية .

ولكن ما هو المقصود من تسليم المجرمين ؟ المقصود هو " أن تعيد دولة إلى حكومة دولة أخرى مجرماً هارباً لمحاكمته أمام قضائها أو لتنفيذ عقوبة سبق أن حكم عليه بها باعتبار هذه الأخيرة أكثر دراية بجرمه ". وعلى هذا فالتسليم يشمل المتهمين فى جناية أو جنحة وكذلك المحكوم عليهم إذا كانوا قد غادروا البلاد بطريقة مشروعة أو غير مشروعة ، وهذا بالطبع يواجه ما يسمى بحق اللجوء الذى تمنحه قواعد القانون الدولى لبعض الفئات وأهمهم المجرمون السياسيون .

والأصل فى نظام تسليم المجرمين انه ظهر فى أول الأمر لكى يطبق على المجرمين السياسيين وبصفة خاصة فى أثناء تولى الحكومات الدكتاتورية وذلك على اعتبار أن المجرم السياسى هو التهديد الحقيقى لنظام الحكم وللحكام . ومع ظهور الثورة الفرنسية وانتشار مبادئها وبصفة خاصة مبادئ الديمقراطية تحول المبدأ فى تقرير حظر تسليم المجرم السياسى .

ونجد ان أول تشريع داخلى نص على عدم جواز تسليم المجرم السياسى كان قانون التسليم البلجيكى الصادر فى أكتوبر ١٨٣٣ فقد نص فى مادته السادسة على عدم جواز التسليم فى الجرائم السياسية وقد أعقب ذلك تشريعات كثير من الدول فى الأخذ بنفس القاعدة.

ومن ناحية أخرى نجد أن مجلس جامعة الدول العربية قد وافق فى جلسته المنعقدة فى ١٤ سبتمبر ١٩٥٢ على اتفاقية تسليم المجرمين التى أبرمتها دول الجامعة وقد نصت صراحة على مبدأ حظر تسليم المجرمين السياسيين .

الخطاب الإرهابي
في ضوء الفكر الأصولي المعاصر

د. أحمد درويش

في إطار تنظيم المؤتمر الثقافي لأدباء إقليم القناة وسيناء في ربيع عام ٢٠٠٦ تفضلت الهيئة المشرفة على إعداد بحوث المؤتمر ، فاقترحتْ عليّ الكتابة تحت عنوان " الخطاب الإرهابي في ضوء الفكر الأصولي المعاصر " ، وتلقيتُ الاقتراح في حينه ، شاكراً لهم حسن الثقة الذي يمنعني أن أتردد في التعاون رغم كثرة الشواغل والالتزامات التي تفرضها أعباء مواقع ثقافية وتعليمية متعددة أشرف بتحمل مسئوليتها ، ومتصوراً أن العنوان المقترح يملك من الشيوع، ومن ثم من السهولة النسبية في إدارة بحث موجز حوله ، ما يجعل من المهمة الموكلة إليّ أمراً ميسوراً .

ولكنني عندما شرعت في إعداد تصوري الأول ، عن البحث المقترح عليّ ، بدأتُ في اكتشاف حقيقة لم تكن غائبة عني تماما ، ولكنني ربما لم اقترب من قبل في مواجهتها العملية ، إلى هذا الحد ، وتكمن هذه الحقيقة العلمية والفكرية ، في أن أكثر الأشياء شيوعاً ، وأكثرها بساطة ووضوحاً ، فيما يبدو ، ربما تكون في الواقع هي

اكثرها تعقيداً وغموضاً فى حقيقة الأمر ، وأن هذا الشيوع فى ذاته قد يحمل نمطاً من " الإرهاب " المفروض على كلمة من الكلمات بحيث يحولها لصالح فكرة اليد القوية التى تقف وراءها وتحاول أن توجه تفسيرها نحو مسار معين يحقق مصالحها هى ، وأنه فى ظل هذه الحقيقة البسيطة ، التى يعرفها علماء الدلالة وعلماء الدراسات الإنسانية بصفة عامة ، تقوم نظريات الإعلام السياسى الموجه ، فتحتشد وراء كلمة ما ، لكى تشحنها بمدلول سياسى معين، يسير فى اتجاه واحد ، ولا يعترف بالاتجاهات التى تناوئه ، وتعتمد على فكرة الترديد المستمر للمصطلح على الأذن والعين حتى تتشكل الصورة السمعية والبصرية الملائمة لليد القوية ، ويتوارى ما عداها من المفاهيم والصور.

وفى هذا الإطار يختلط معنى " الثورة " و " التمرد "، ومعنى " الاستقلال " و " الانفصال " ، ومعنى " الحرية " و " الفوضى " ، ومعنى " الكفاح " و " التخريب " ، ومعنى " الاستشهاد " و " الانتحار " بل ومعنى " الديمقراطية " و " الديكتاتورية " ، فنرى المفاهيم التى جهدت البشرية منذ عهد سقراط فى إرسائها ، تهتز وتتهاوى أمام سيطرة اليد القوية التى تدمر المبدأ ولكنها تصر على الاحتفاظ باسمه وترفعه عالياً خفاقاً .

ومن هذا المنطلق يظل توجيه معنى المصطلح فى الكلمات الشائعة بالنسبة للقوى المسيطرة ، أمراً هاماً لا تتهاون فيه ، وفى المقابل ينبغى أن يكون البدء بتحرير المعنى الدقيق للمصطلح الشائع ، عند الباحث الجاد مدخلاً هاماً لا تسامح فيه كذلك ، وقد رأينا منذ فترة قريبة ، كيف أن شخصية دبلوماسية عربية بارزة ، أجبرت على الاستقالة من منصبها فى أكبر عاصمة أوروبية ، لأنها استخدمت فى نص مكتوب باللغة العربية – كلمة " شهيد " – على أحد أبناء الشعب الفلسطينى ، وقد ضحى بحياته فى سبيل تحقيق ما يعتقد أنه واجبه نحو تحرير وطنه ، ولم يستخدم النص كلمة " انتحارى " أو " إرهابي " ، واللافت للنظر أن الذى أصدر القرار لا يعرف العربية ولا يفهم منها هذه الكلمة أو تلك ، وأن الذى صدر ضده قرار الإجبار ، لم يستخدم سلاحاً نارياً ، يوجهه إلى صدر أحد ، ولم يمد مقاتلاً بهذا السلاح ، ولم يدفع أموالاً يساعد بها على شراء السلاح ، ولكنه فقط ، استخدم " كلمة " فى لغته هو بمعنى يقتنع هو به فأصدر ضده واحد من أبناء لغة أخرى قراراً بإجباره على الاستقالة من منصبه ، رغم أهمية نفوذ دولته ، ونفوذ ثروتها ، وحاجة الآخرين إليها .

لقد أطلتُ فى هذه النقطة قليلاً ، لأنقل للقارئ ، مدى قناعتى بأن التساهل فى فهم المصطلح الشائع ليس بهذه

البساطة التى نتصورها أحياناً ، وأن التسليم بمفهوم الخصم للمصطلح ، يحمل من الخطورة أكثر مما نتصور للوهلة الأولى ، وإن التساؤل إذن عن مفهوم " الأصولية " ومفهوم " الإرهاب " وهما المفهومان اللذان يمثلان صلب هذا البحث يصبح أمراً ضرورياً ، لا ينبغى معه الاكتفاء بالمفهوم الشائع والتسليم به .

وإذا كانت الأصولية الآن فى الإطلاق الإعلامى الشائع المتردد ، تكاد تنصرف إلى دائرة مكانية محددة هى دائرة العالم الإسلامى ، وإلى لون معين من الفكر يدور أيضاً داخل معتقد واحد يكمن فى محاولة حاضر هذا العالم الارتباط بماضيه او تراثه ، أيًّا كانت صيغة الربط أو طُرق تحقيقه ، فإن مفهوم الإرهاب الذى يستخدم بنفس التوجيه الإعلامى السياسى الهادف إلى تجسيد نظرية التخلف والعداء ، سوف يتصب على دائرة العالم العربى والإسلامى ، وعلى ألوان التفكير التى تسود فيه ، وسوف يكون هذا الربط أقرب الطرق لإيجاد مسوغ لاستمرار ممارسة كل ألوان العداء ضد هذه الدائرة الفكرية والمكانية المحددة ، وتفسير كل سلوك يصدر عنه بأنه إرهاب ولو كان دفاعاً ، وكل سلوك يصدر عن الطرف الآخر بأنه قمع للإرهاب ، أو إجهاض لبذور أفكاره ولو كان اعتداء صريحاً والملاحظ أننا نحن أيضاً ، نميل جزئياً ، إلى تصديق هذه التعميمات وترديدها

شيئاً فشيئاً ، لدرجة يستريح البعض منا معها إلى عدم استنكار ما يحدث ضدنا فرادى وجماعات ، والاعتقاد بأننا مسئولون عن وقوعه ، ولسنا ضحايا توجيه تفسير لمصطلح ما ، مصحوب بالتنفيذ للنوايا المخطط لها سلفاً ، من قبل القوى المسيطرة على العالم.

فما معنى الأصولية ؟ وهل هناك أصولية واحدة أو أصوليات متعددة ؟ وإذا وجهنا الإدانة إلى الأصولية ، فهل نوجهها إلى نمط منها ونعفى انماطاً اخرى ؟ ومتى دخلت هذه الكلمة إلى معاجمنا ومعاجمهم ؟

إن معاجمنا القديمة لا تكاد تذكر شيئاً عن الأصولية أو الأصولى ، ومعاجمنا الحديثة مثل المعجم الوسيط الذى طبع سنة ١٩٨٥ يعرف الأصوليّ بأنه الذى يهتم بأصول العلوم وقواعدها التى تبنى عليها الأحكام ولا يتطرف لمصطلح الأصولية أيضاً – وليس الأمر مختلفاً عن ذلك فى المعاجم الأوربية – فمصطلح Integrisme الذى نعربه اليوم بالأصولية ، كان يقتصر إطلاقه حتى نهاية حقبة الثمانينات من القرن العشرين على طائفة المتعصبين الكاثوليكيين الذين يرفضون التكيف مع الظروف الجديدة ، وهذا هو التعريف الذى قدمه معجم لاروس الصغير بالفرنسية سنة ١٩٧٩ ، ويظل المعجم محافظاً على هذا التصور حتى نهاية الثمانينات فتتحدث طبعة سنة ١٩٨٧ فى

القاموس الرسمى الفرنسى عن الأصولية بأنها " موقف بعض الكاثوليكيين الذين يرفضون كل تطور عندما يعلنون انتسابهم إلى التراث " ، وهذا المعنى بصفة عامة هو الذى ظل موضع اهتمام المعاجم الأوربية بصفة عامة والمعاجم العربية عند ترجمة المصطلح الأجنبى إليها ، حتى ربع قرن مضى أو أقل .

ولم يكن غائباً عن الوجدان نمط آخر من الأصولية الدينية والسياسية والعرقية المتشددة ، نشأ فى مناخ التفكير الغربى منذ القرن التاسع عشر وتم تنظيره على يد " تيودور هرتزل " مؤسس الحركة الصهيونية عندما أعلن فى كتابه " الدولة اليهودية " وهو يحاول إقناع الأوربيين بالفوائد التى يمثلها وجود دولة يهودية فى الشرق بالنسبة لمصالح أوربا قائلاً " أن هذه الدولة ستكون حصناً متقدماً للحضارة الغربية فى مواجهة البربرية الشرقية وكان تأييد الغرب المستمر لهذه الفكرة ، تأكيداً لمساندةٍ أصوليةٍ راسخةٍ لأصوليةٍ أخرى شديدة التطرف ، ضد عنصر آخر ، صُنِّف منذ البدء عرقياً وفكرياً وعقيدياً ضمن طائفة " أدنى " منزلة ، لأنها لا تمتلك نفس الأصول .

والواقع أن " الأصولية " الأوربية لم تتوقف عند النزعات الدينية والعقيدية التى لها تأثير عميق فى اللاوعى الفردى والجماعى ، ولكنها امتدت إلى الأسس العقلية والفلسفية

لتشكيل الحضارة الغربية الحديثة ، ففلسفة أوجست كونت الوضعية فى القرن التاسع عشر تُعلى من قيمة العلم ، ولكنها فى الوقت نفسه تُعلى من قيمة العنصر الغربى ، باعتباره القادر على تفهم افضل للعلم والسيطرة على نتائجه ، وباعتباره المنتج لنظرياته ووسائل إنتاجه ، ومن خلال هذه النظرة ساعد العلماء الحركة الاستعمارية كما ساعدها من قبلهم رجال الدين فى العصور الوسطى ، الذين كانوا يعتبرون الحركة الاستعمارية تنصيراً للوثنيين ، على حين كان كبار العلماء والفلاسفة الغربيين من أمثال جون فرى وجون ستيوارت مل ، من أكبر المنظرين للحركة الاستعمارية والمؤيدين لها ، وما تزال الأصولية الفكرية للعلماء فى الغرب تلعب دوراً رئيسياً فى حجم شرائح كبيرة من أسرار العلوم عن من ليس يحمل شرف الانتماء إلى أصولهم .

وليست معارك الحجر على امتلاك أسرار الطاقة النووية وحجبها حتى فى الاستخدام السلمى ولو بالقوة المسلحة عن أصحاب " الأصول " العرقية والفكرية الأخرى من العرب أو الأسيويين أو الأفارقة ، إلا نموذجاً لامتداد فكرة الأصولية الغربية وتجذرها فى السلوك العلمى والعملى والإقتصادى والعسكرى والقانونى .

وليس ازدواج المعايير شديد الوضوح على مسرح السياسة الدولية الذى يزداد سعادة يوما بعد يوم ، ويزيل ورقة التوت التى كانت تغطى بقايا مبادئ عصر التنوير والثورة الفرنسية وإعلان حقوق الإنسان وتحرير العبيد ، والتى تحولت كلها إلى ملفات تاريخية ، لم يعد يعتنى أحد حتى بالدفاع عن شكلياتها ، ليس هذا كله إلا دليلاً إضافياً على فكرة " الأصولية " فى أبشع مظاهرها التطبيقية ، والتى تعانى أمتنا على نحو خاص من ويلاتها ، وليست ملفات فلسطين والعراق والسودان وسوريا وإيران ومن ترشحه التنبؤات ليدخل دائرة نيران تطبيق الأصولية الغربية ، ويتهم فى الوقت ذاته بأنه هو " الأصولى " وبأن حضارته " أصولية " ، ليست كلها إلا نماذج صارخة على قلب المعايير ، وعمق التناقضات التى تجعل من المصطلحات " الشائعة السهلة " غاية فى التعقيد والصعوبة .

إننا لا نستطيع أن نبعد عن الأذهان الفلسفة المعلنة لليمين الأمريكى المتطرف الذى يحكم الآن ، والذى يعلن منظروه بكل وضوح أن من لا ينتمى إلى " الأصول " الغربية ، لا يستطيع أن ينال شرف الاندماج فى الحضارة الغربية ، حتى لو أتقن لغاتها وثقافاتها وقضى عمره متعبداً فى محرابها وهاهو المنظر المشهور " صموئيل هنجتنتون " ، صاحب نظرية " صدام الحضارات " ينشر فى عام ١٩٩٦ دراسة

له بعنوان " الغرب منفرداً وليس عالمياً " West unique not universal يقول فيها : " إن شعوب العالم غير الغربية، لا يمكن لها أن تدخل فى النسيج الحضارى للغرب ، حتى وإن استهلكت البضائع الغربية ، وشاهدت الأفلام الأمريكية ، واستمعت إلى الموسيقى الغربية ، فروح أى حضارة هى اللغة والدين والقيم والتقاليد والعادات ، وحضارة الغرب تتميز بكونها وريثة الحضارات اليونانية والرومانية والمسيحية الغربية والأصول اللاتينية للغات شعوبها ، والفصل بين الدين والدولة . وسيادة القانون والتعددية فى ظل المجتمع المدنى ، والهياكل النيابية والحرية الفردية " .

والنص واضح فى تأكيد فكرة الأصولية الغربية ، التى مارست الضغط والتجسد بأشكالها المختلفة منذ عصر الحروب الصليبية حتى الآن وولدت دون شك الواناً من الأصولية المقابلة ، وعلينا عندما نوجه الإدانة ان لا نتجاهل الفعل ولا رد الفعل .

إن هذه الأصولية تولد انماطاً من الخطاب الإرهابى الفكرى والثقافى ، دون شك ، فضلاً عن السلوك الإرهابى العملى فى اجتياح حُرمات الآخرين من أرض وعرض ونفس ومال .

وفى إطار الخطاب الإرهابى توجه المحظورات من ناحية ، والمفروضات من ناحية أخرى ، وليس فى قائمة

المحظورات ، ما هو أشهر من قانون " الهولوكوست " ومحرقة النازية ، وهى مسلّمات يمتد إرهابها الفكرى إلى الغربيين أنفسهم فيحظر على أى مفكر أو باحث أو مثقف أن يشكك فى حقيقة محرقة اليهود فى ألمانيا . أو عدد الذين أحرقوا ، حتى لو كان أستاذاً للتاريخ يملك كل الوثائق ، ويعمل فى أكثر الجامعات إدعاء لحماية حرية الفكر ، وليس جزاء من يتجرأ أن يُردّ عليه بالرأى وإنما يُزَج به فى غياهب السجن ، ولو كان على مشارف الثمانين كما كان الحال بالنسبة للمفكر الفرنسى روجيه جارودى ، أو أستاذاً فى بحوث العالم المعاصر مثل المؤرخ البريطانى الذى حكمت عليه محاكم النمسا فى أشهر الماضى بثلاث سنوات من السجن ، لمجرد مناقشة القضية ، فى الوقت الذى كانت فيه الأصولية الغربية ترفض مجرد الاعتذار عن الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة لنبى الإسلام والتى نشرتها كثير من الصحف الغربية بحجة حرية الرأى وفى إطار المفروضات فى الخطاب الإرهابى ، تندرج كثير من مبادئ فرض التصورات الخلقية والاجتماعية والسلوكية على الآخرين انطلاق مما يسمى بفرض ثقافة القرية الواحدة وما يندرج تحت ثقافة العولمة التى تتسلح بثقافة الصورة وسيطرة وسائل الإعلام الرهيبة ، لكى تفرض على كل شعوب الأرض ثقافة طائفة معينة ، ومفهومها للحياة والسلوك .

إن هذه الأصوليات العالمية وألوان الإرهاب التى صاحبتها وتولدت عنها ، كانت دون شك عاملاً هاماً ، وراء إذكاء الأصوليات الداخلية عندنا ، التى تفاوتت ردود أفعالها بين الهدوء والاعتدال والتطرف ، وأعتقد أن تقييمنا لهذه الأصوليات ، ينبغى أن لا يكون بمعزل عن الظروف المحيطة بها ، والحقوق المغتصبة منها ، ففى الوقت الذى نعلن فيه الإدانة الفكرية للفهم الخاطئ لبعض الأصوليين لقضايا مثل الفن والدين ، والتراث والتطور ، وحرية الإبداع ، والمحافظة والتجديد ، والانتماء واحترام الآخر ، وغيرها من القضايا التى يمكن أن تتم فيها مواجهة الفهم الخاطئ والتطرف بحزم ، فى نفس الوقت ينبغى أن نتوقف عن ترديد وجهة نظر العدو ، فى من يدافعون عن أرضهم المحتلة ، أو حقوقهم المغتصبة بأنهم أصوليون إرهابيون وتفسير كل حديث عن التراث والماضى بأنه أصولية مذمومة إرهابية فى الوقت الذى يتاح فيه للعدو ، أن يتحدث عن ماضيه بكل الاعتزاز والزهو الذى يريده ، بل وأن يسلب نقاط الضوء فى ماضى الآخرين لكى يضيفها إلى ماضيه هو ، دون أن يُعد ذلك أصولية أو جموداً أو تخلفاً أو تقهقراً إلى الماضى .

إن حواراً حياً ومفتوحاً ينبغى أن ينشأ بين الأطراف المشاركين فى الإبداع والفكر فى الأمة ، لتحرير المفاهيم الخاطئة ، وتشكيل فريق لا يأكل بعضه بعضاً فى الداخل ،

بحجة أن هذا أصولى ، وذلك تقدمى ، وهذا متجمد وذلك متحرر ، خاصة أن التصورات التراثية فى تقاليدنا ، تحمل من الصلابة ما يمكن معه أن تبطل حجة أى منغلق متعصب، يعتقد بوجود تصادم بين الدين والإبداع والمحافظة على الهوية والإسهام الفاعل فى الحركة الأدبية والفنية على المستوى المحلى والعالمى .وإنما ينبغى أن يتولد لدينا جميعاً من الوعى ما يجعلنا نتآزر لصد موجة الأصولية الفكرية للقوى المهتمة التى ترى كثيراً من الثقافات الأخرى ، ونحن من بينها ، مجرد وقود لآلة نهمة ، لا نريد أن تتوقف عن الدوران .

الإعلام والإرهاب :
تواطؤ .. أم تفاعل ؟

د . مرعي مدكور

" الإعلامى افضل صديق للإرهابى " هذه المقولة ؛ لوالتر لاكير Walter Laqueur ، توضّح تشابك العلاقة وحساسيتها – لدرجة الخطورة – بين الإعلام من جانب والإرهاب من جانب آخر ، وتؤكد ان " الإعلام " و " الإرهاب " ظاهرتان اجتماعيتان فى المقام الأول تتأثران بالبيئة المحيطة بكل منهما . فإذا كان الإعلام فى أية دولة يتأثر بنظام هذه الدولة وسياستها الاتصالية والإعلامية ، مما يجعله فى تغير وتحول مستمرين فإن الإرهاب – أيضاً – فكرة تتحول وتتغير بتغير الوقت والنظام السياسى فى الدولة التى يتحرك على أرضها .. ومن هنا فالعلاقة وثيقة بين الإعلام من جهة وبين ما يسعى إليه الإرهاب من جهة أخرى ، لدرجة انه يمكن النظر إلى العمليات الإرهابية على انها أحداث إعلامية يسعى من خلالها الإرهابيون إلى وصول رسائلهم إلى اكبر قدر من الجماهير ..

وإذا كان الإعلام يضرب فى القدم ، ابتداءً من وسائله البدائية منذ فجر التاريخ ، فإن الإرهاب – أيضاً – عرفته

البشرية منذ أول جريمة على سطح الأرض ، مروراً بتقنينه فى الدولة الديمقراطية الحديثة مع الثورة الفرنسية ، أى أن الإرهاب والدولة الديمقراطية (كما يذكر Terry Eagleton فى كتابه Holy Terror الصادر ٢٠٠٥ م) كانا توامين فى الولادة .. وليس أدل على تغير مفاهيم الإرهاب من دولة إلى أخرى ومن نظام إلى نظام ومن جماعة إلى أخرى من تضارب تصريحات عدد من المسئولين فى العالم بخصوص ظاهرة الإرهاب ، ولو مثّلنا على هذا التضارب ما يحدث فى العراق الآن ، فهذا رئيس وزراء المملكة المتحدة ؛ تونى بلير ؛ يعتقد أن العراق يشكّل محرقة للإرهاب العالمى ، فى الوقت الذى يظهر للجميع فيه أن ما يحدث فى هذا البلد العربى العريق يمثل مقاومة للإحتلال الأمريكى الذى يحاول التستر على جرائمه بقرارات عالمية ، ومن جهة أخرى فالخطر أن تتحول هذه الحوادث اليومية إلى صراعات أهلية ..

إن العلاقة التبادلية بين الإعلام والإرهاب لا تقتصر على الجماعات الإرهابية بقدر ما تشتمل بعض وسائل الإعلام التى لا تراعى المسئولية المهنية والأخلاقية والمصالح الوطنية والدولية وتجنح إلى الرغبة فى تحقيق السبق الإعلامى ، مما يجعلها دون وعى – فى الغالب – تتجه إلى تقديم الإرهابيين على أنهم يصنعون الأحداث وباستطاعتهم إدارة

صراع طويل مع المجتمع ومع العالم بأفراده ودوله ومؤسساته ويسهم فى الوقت نفسه فى تعاطف الجماهير معهم ..

ومن هنا فهناك تحديات كثيرة تواجهها وسائل الإعلام فى تعاملها مع قضايا الإرهاب ، فى مقدمتها غياب الرؤية الإعلامية الواضحة تجاه ما يقتضيه التعامل الإعلامى مع قضايا الإرهاب ، وضيق هامش التعبير المتاح لدى وسائل الإعلام ؛ فى أغلب الدول ؛ عند معالجة القضايا الأمنية وحوادث الإرهاب مما يعطى مجالاً خصباً للشائعات ، ونقص الكوادر ومحدودية التدريب والتأهيل فى مجال الإعلام ، إضافة إلى عدم التنسيق .. ومن هنا فالإعلام الأمنى فى مصر ؛ وفى أية منطقة أو دولة ؛ يعد حجر الزاوية فى أمن وسلامة هذا الوطن ..

إعلام أمني .. لماذا ؟

يعد الإعلام لبنة أساسية فى بناء الاستراتيجية الأمنية لأي مجتمع من المجتمعات، كما يمثل الأمن الأهمية نفسها فى منظومة العمل الإعلامى فى المجتمع نفسه، ولذلك فإن مصطلح " الإعلام الأمني" بمشتقاته المتعددة والمتنوعة يُعد من أكثر المصطلحات تداولاً في مجال الإعلام عبر وسائله المختلفة: مسموعة، ومقروءة، ومرئية ؛ نظراً لارتباطه المباشر بحياة الناس وأمنهم وسلامتهم واطمئنانهم النفسى، إذ أن وسائل الإعلام تقوم بالتأثير - غير المباشر -

على جماهيرها واتجاهاتهم ومواقفهم تجاه القضايا الأمنية التى تقدمها عن طريق الأطر والمعالجات الإعلامية لهذه القضايا وترتب أولويات اهتمامهم بقضايا معينة دون غيرها[1] .

ومردّ هذه الأهمية للإعلام الأمني بدأت مع نشأة الدولة المدنية، إذ أصبحت السلطة التنفيذية في الدولة مسؤولة عن تأمين الجانب الأمني في حياة الإنسان؛ باعتبار أن الأمن يمثّل إحدى الحاجات والدوافع والإشباعات الرئيسية فى حياة البشر؛ طبقاً لتأكيدات علماء النفس الذين توصلت دراساتهم[2] إلى أن سعى الإنسان إلى تأكيد أمنه وطمأنينته واستقراره ؛ والأمر نفسه بالنسبة للجماعة ؛ يأتي في المرتبة التالية مباشرة لحاجاته الفسيولوجية الأساسية اللازمة لاستمرار الحياة [الهواء/ الماء/ الطعام/ النوم/ الإخراج] فبجانب الأساسيات الضرورية لحياة الإنسان تأتي أهمية إحساسه - أياً كان وعلى المستويات كافة - بالأمن والطمأنينة والأمان وبُعده عن مكان الخطر بأية صورة وعلى أي نحو ابتداءً من التّخوف الوقائي ووصولاً إلى الرعب من الإرهاب الذي يعتبر هجوماً على معنويات البشر ومحاولة من القائمين به إلى "إضعاف الثقة التى يشعر بها المواطنون - والمقيمون - تجاه مقدرة الحكومة القائمة على توفير بيئة آمنة بمقدور الناس أن يحيوا فى ظلالها حياة هانئة دون

خوف على أرواحهم أو سُبل عيشهم "[٣] وتلي الأمن حاجات الإنسان الأخرى من حب وانتماء واندماج، وتقدير وكفاءة وصولاً إلى رغبات الناس في التميز وتحقيق ذواتهم وأهدافهم التى يسعون للوصول إليها ..

وفي ظل التخصص الدقيق أصبح مصطلح "الإعلام الأمنية" يشمل منظومة امنية متكاملة تتضمّن الأنماط المتعددة لهذا الإعلام الأمني على المستوى النوعي ؛ في المجالات التالية:

الأمن القومى (الوطني) ، الأمن الحربي، الأمن الداخلي العسكري، الأمن السياسي، الأمن الاقتصادي، الأمن الاجتماعي، الأمن الفكري، الأمن التربوى، الأمن البيئي، الأمن الغذائي، الأمن السكاني .. الخ إضافة إلى الخدمات التى يقدمها الأمن الداخلي وتُعلم عن نفسها من خلال الخدمات المباشرة لجماهير المواطنين (مرور/ جوازات/ دفاع مدني/ حراسات .. الخ) .وصولاً إلى الأمن الاستراتيجي الشامل الذي يُدخل فى حساباته الأمور كافة .وتحقيق الأمن الإعلامي فى المجالات النوعية المتعددة يتطلب اليقظة والحذر التامين حتى لا يتحول هذا الإعلام إلى النقيض، فبدلاً من أن يعمل في مجال الجريمة مثلاً على التقليل منها بالتنفير من طريقها وبيان العقاب الذي يناله كل مخالف

للقانون، نجده فى بعض الأحايين عبر صفحات الحوادث والجرائم يقدّم دون قصد Unintentional طرقاً مبتكرة للنصب والخداع يمكن ان يسلكها بعض من يعوزهم الوازع القيمى ..!!

وإذا كانت كلمة الأمن تتكرر كثيراً في وسائل الإعلام ؛ بمشتقاتها ومصطلحاتها النوعية المتعددة ؛ فإن الإعلام (باعتباره فى أبسط تعريفاته تعبيراً موضوعياً عن عقلية الجماهير واتجاهاتها) من واجبه أن يؤدي دوراً مسانداً للجهود الأمنية في المجالات الأمنية المتعددة، وبخاصة في الوقت الحالي الذي أصبح فيه الإعلام مطلباً حيوياً في ظل تنامي حوادث الإرهاب التي لم تعد مقصورة على جهة معينة أو دولة أو منطقة بذاتها وإنما أصبحت ظاهرة عالمية تكتوى بنارها دول متعددة كانت بعيدة كل البعد عنها، خاصة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م التى استهدفت بُرجَيْ مركز التجارة العالمي في شبه جزيرة مانهاتن أشهر الأحياء التجارية في الولايات المتحدة الأمريكية[٤] ودور الإبداع فى هذا المجال ينبغى أن يكون موازيا للأمن الداخلى ويعمل تثبيته وتقويته.

<u>الأنماط والسمات والوظائف :</u> يُمثل الإعلام الأمني جانباً مهماً في المنظومة الإعلامية في أي مجتمع من

المجتمعات البشرية، باعتباره أكثر ارتباطاً بحياة أفراد المجتمع والتصدى للمشكلات التى تهدد حياتهم وتمنعهم من الشعور بالطمأنينة والعيش فى وئام مع مجتمعاتهم وفى سلام واطمئنان داخلي مع النفس .. وتنقسم انماط الإعلام الأمني في وسائل الإعلام الجماهيرية إلى ما يلى:

[١] مواد امنية تُنشر غير مجمّعة فى الصحافة العامة (صحف/ مجلات) أو على الخريطة العامة لبرامج الراديو والتليفزيون، باعتبار ان الفعاليات الخاصة بالأمن تشكل جزءاً من الفعاليات العامة في الحياة .. ويتوقف نجاح هذه المواد الأمنية ؛ وبالتالي تأثيرها ؛ على الاختيار الجيد لأنماط هذه القضايا أو المواد والإعداد الجيد لها والتوقيت المناسب لعرضها .. وقد حظى برنامج "خلف الأسوار" - الذي يهدف إلى محاربة الجريمة -بالمرتبة الثانية في نسبة أعلى مشاهدة بالنسبة للمشاهدين في التليفزيون المصري[٥]..

[٢] مواد وبرامج امنية خاصة تُعد خصيصاً وبشكل طارئ ومفاجئ عن أحداث مهمة او كوارث، ويتم نشرها أو بثها لتغطية هذه الأحداث أو الكوارث إعلامياً، وغالباً ما يتم قطع خريطة الإرسال الإذاعي أو التليفزيوني العادية لبث هذه التغطيات بشكل سريع تتنافس المحطات

التليفزيونية والإذاعية صاحبة الإمكانات التقنية والاقتصادية ليكون متزامناً مع هذه الأحداث أو عقب وقوعها مباشرة، وكذلك تغيير ماكيت الصحيفة لتتصدر الأحداث المفاجئة صفحتها الأولى (أو غلاف المجلة) أو إصدار طبعة جديدة ؛ من الجريدة أو المجلة ؛ في حالة الأهمية القصوى لهذه الأحداث وعدم لحاقها الطبعة العادية للصحيفة أو المجلة [عند قيام بول بريمر الحاكم المدني الأمريكي للعراق والجنرال ريكاردو سانشيز القائد الميداني لقوات الاحتلال الأمريكية للعراق بإذاعة نبأ اعتقال الرئيس العراقي المخلوع صدام حسين [٦] صباح الأحد ٢٠٠٣/١٢/١٤م قامت صحيفة " صوت الأمة المصرية " ؛ التي تصدر كل يوم اثنين ويتم توزيعها الأحد من كل أسبوع ؛ بإصدار طبعة جديدة من الصحيفة يتصدّرها نبأ اعتقال الرئيس العراقي، والحال نفسه فعلته جريدة "الأسبوع" الأسبوعية، كما قامت أغلب المجلات الأسبوعية المصرية والعالمية بتغيير خريطة أعدادها الصادرة في ذلك الأسبوع ليتصدر هذا الخبر أغلفتها جميعها]..

[٣] مواد أمنية متخصصة تذاع أو تُنشر مجمّعة في شكل برامج توعوية أو في مناسبات من خلال الراديو أو

التليفزيــون، أو صـــحف ومجـــلات عـــبر الأشـــكال التالية:[٧]

أ. مواد أمنية متخصصة مجمَّعة في زوايا أو أركان أو صفحات أو ملاحق في الصحافة العامة اليومية أو الأسبوعية، ويتسم نشرها بشكل دوري..

ب. صحف دورية متخصصة في تقديم مادة أمنية لقطاع عريض من الجمهور غير متخصص، منها جريدة "القوات المسلحة" المصرية التى اعتادت تقديم أعداد خاصة فى مناسبات مثل حرب أكتوبر ١٩٧٣ وغيرها بجانب الأعداد الدورية العادية..

جـ. مجلات متخصصة تتنوع بين مخاطبة الجمهور العام مثل مجلة "النصر" المصرية و "الحرس الوطني"[٨] السعودية وبين مجلات تقدم التخصص الدقيق لنخبة من المتخصصين فى المقام الأول، منها : "الجندى المسلم" [٩] و "الأمن"[١٠] و "الأمن والحياة"[١١] السعودية..الخ.

ويلاحظ أن الصحافة التى تهتم بالأمن قد بدأت في البلاد العربية منذ القرن التاسع عشر عندما صدرت "الجريدة العسكرية" في مصر عام ١٨٣٣م[١٢] أثناء حروب محمد على في الشام وتلتها صحف عسكرية ومجلات

امنيةنوعيـة اخـرى بعـد ذلـك اصبحت الآن تزيـد علـى المئات في العالم العربي..

وهـذه الأنمـاط مـن الإعـلام الأمـني المتخصـص الـتي تقـدمها وسـائل الإعـلام لهـا جمهورهـا، وإن كـان هـذا الجمهـور منتشـراً ومجهـولاً وغـير متجـانس في احـايين كثيرة رغم الاهتمامات المشتركة أو التّوجه الذى يجمع بين افراده(١٣).

سمات الإعلام الأمني :

الإعلام الأمـني إعلام خدمي فـى المقـام الأول، وهـو يـؤدى دوراً مهمـاً في تفـاعلات الأزمـات ؛ سـلباً أو إيجابـاً ؛ حسـب منظومة العمل الإعلامي ابتداءً من القائم بالاتصال ومروراً بصـياغة الرسـالة الإعلاميـة عـبر وسـيلة مناسـبة للجمهـور الموجهة إليه لتكتمل دائرة الاتصال محدثة التاثير المامول .. ويتميز الإعلام الأمني بالسمات التالية:

١ -انـه إعلام هـادف مسؤول يتعامـل مـع مصـائر بشـر وأمـم ؛ من أجل الوصول إلى سلام أمني للجميع..

٢ -يتعامـل مـع الحقـائق مـن منطلـق المصـداقية والموثوقيـة المطلقـة والإسـتناد إلى الأرقـام والتصـريحات الرسميـة والقرائن والشهود .. الخ، ويتعامل مـع ذلـك كلـه بحـذر شديد تجنباً لما يثير الوقيعة أو الضرر، ومـن جهـة أخـرى يبـادر - وفـوراً - عند وقوع أخطاء (مقصـودة نتيجـة

تعديل الأهداف أو الوسائل ؛ أو غير مقصودة نتيجة لبس أو قصور مهني) بالمبادرة فوراً بتصحيح هذه الأخطاء والاعتراف بذلك بشكل مباشر .. باعتبار أن الإعلامي الأمني لا يملك وحده الحقيقة بل ربما تكون الحقيقة المطلقة ؛ لدى الآخرين وغابت عنه بعض الوقت أو نتيجة ملابسات معينة..

٣ -أنه إعلام جاد يتعامل مع قضايا جادة [١٤] باعتباره يتناول قضايا حياتية تمس المواطنين ؛ والمقيمين ؛ وسلامتهم وأمنهم على المستويات كافة بشكل مباشر أو غير مباشر.

٤ -الدقة والحرص الشديد عند عرض الوقائع والتفاصيل التى تتناول الجرائم في الأشكال الإعلامية المختلفة ؛ وبخاصة الدرامية واعترافات مرتكبي هذه الجرائم والتى تقدم معلومات(وبخاصة عند تناول وتمثل جرائم ؛ تمت من جانب مرتكبيها بدهاء شديد) خشية استفادة بعض مخالفي القانون من هذه المعلومات أو محاكاة تقليد هذه الجرائم والمخالفات، وكذلك عدم عرضها بصورة ترسّخها في أذهان الأطفال وتضفي الهالة والبريق والشهرة على مرتكبيها.

٥ -إعلام موضوعي لا يهون من ارتكاب الجريمة أو الأعمال الإجرامية أو يقلل من خطورتها على المجتمع، وفي الوقت نفسه لا يحتكر الحقيقة المطلقة (لمجرد انتمائه للسلطة التنفيذية) فيدّعي أنه القاضي والجلاد في الوقت نفسه، بل على القائم بالاتصال أن يتخيل نفسه مكان الضحية التي تنتظر القصاص، ومكان المجني عليه الذي لابد له من محاكمة عادلة يدافع فيها عن نفسه مهما كانت جريمته..

وظائف الإعلام الأمني :

١ - تنمية الوعي الأمني للمواطنين والمقيمين من خلال ما يقدمه عبر الوسائل الجماهيرية (راديو/ تليفزيون/ صحف/ مجلات/ مواقع انترنت).

٢ - تقديم المعلومات والحقائق عن الجرائم والإنحرافات (الخاصة بالرأى العام) ووضعها أولاً بأول أمام الإعلاميين ؛ بما لا يضر بخطط الجهاز الأمني في كشف المجرمين وتوضيح الجهود المبذولة في ذلك والتقنيات الحديثة التى تساهم في الكشف عن الخارجين على القانون وأطر الشرعية، بهدف إقناع متلقي الرسالة الإعلامية الأمنية أن الجريمة لا

تفيد وان نهاية مرتكبيها الوقوع تحت طائلة القانون عاجلاً أو آجلا..

٣ - المساهمة في تأكيد الإنتماء والولاء وتقوية الشعور الوطني لدى المواطنين وإشعارهم بأهمية المشاركة (بشكل مباشر أو غير مباشر) في حماية الوطن والدفاع عنه..

٤ - المبادرة بتغطية الفعاليات الخاصة بالأمن العام والخاص (كوارث/ إرهاب/ جرائم/ .. الخ) وتقديم الخلفيات والتفسيرات التي توضح السياق الخاص بها بعيداً عن التأويلات والتفسيرات المبنية على وجهات نظر مغرضة وغير سليمة.

٥ - تأكيد الثقة في أجهزة الأمن الوطنية من خلال الكشف عن الحقائق ذات الصلة أولاً بأول، ووضع الأمور في نصابها، ويأتي ذلك من خلال أخذ زمام المبادرة في تقديم المعلومات الصحيحة والأرقام تجاه الأحداث والوقائع المهمة ذات التأثير في المجتمع، مما يدحض الشائعات التي تجد في غياب المعلومات والأرقام - ما أمكن - مجالاً خصباً لانتشارها.

٦ - التعامل بموضوعية مع وسائل الإعلام الوطنية والأجنبية على اختلاف توجهاتها (قومية/ حكومية/ حزبية/ خاصة) باعتبار أن هذه الوسائل الإعلامية سبيلها لتصل رسائلها إلى الجماهير الداخلية والخارجية بمختلف فئاتها وانماطها، فالبديل عن حجب المعلومات وعدم التعاون مع بعض هذه الوسائل يعنى اعتمادها على مصادر أخرى قد تكون لها أهدافها وحساباتها بعيداً عن الموضوعية..

٧ - الإعلام عن الخدمات التي تقدمها أجهزة الأمن للمواطنين (مرور/ نجدة/ جوازات/ إطفاء/ أمن وسلامة .. الخ) وتضييق الهوّة بين المواطنين من جهة وبين رجال الأمن من جهة أخرى ؛ باعتبار الجميع شركاء فى المسؤولية بشكل مباشر أو غير مباشر ويتحملون مسؤولية عبء حماية الوطن ونهضته.

٨ - التكامل بين الأمن من جهة باعتباره المسؤول بشكل مباشر عن حماية الوطن والمواطن (كجهة تنفيذية) وبين الإعلام من جهة أخرى باعتباره المنوط به وصول الرسالة الأمنية إلى

متلقيها، وبدون الإعلام لا تصل رسالة الأمن إلى الجماهير وتظل جهوده في دائرة ضيقة .. لتكتمل دائرة الاتصال وتتحقق الأهداف المرجوة التى يسعى الطرفان (رجل الأمن / رجل الإعلام) للوصول إليها..

٩- العمل على خلق صورة ذهنية إيجابية لدى المواطنين - على المستويات كافة - عن عمل أجهزة الأمن وإمكاناتها المتطورة وقدرتها على منع الجريمة ؛ قدر الإمكان ؛ وليس مجرد الإعلام عنها. وقد تكون قصيدة أو قصة أو مسرحية أو رواية تحمل هذه السمات والخصائص دون زعيق أو هتاف أو مباشرة حتى لا تنتهي بانتهاء المناسبة.

القائم بالاتصال في الإعلام الأمني :

تُمثل الخصائص والسمات الشخصية للقائم بالاتصال عوامل مهمة في مصداقية الرسالة الإعلامية وموثوقيتها.[١٥]، كما يمثل القائم بالاتصال في مجال الإعلام الأمني ، على المستوى الواقعي ، مشكلة متعددة الجوانب يجب معالجتها بحكمة نظراً لما يلي:

١ - الهوّة الشديدة ، في العالم كله ، بين رجال الأمن من جهة وبين الإعلاميين من جهة أخرى، والتى أوجدت

اتهاماً متبادلاً بين الاثنين ؛ إذ ينظر الإعلامي إلى الأمني على أنه يمثل "السلطة" و "الرقابة" وليس الشعب، وأن قيمة رجل الأمن تعتمد على درجته فى سلك الوظيفة .. وفي الوقت نفسه ينظر رجال الأمن إلى الإعلاميين على انهم متسرعون ومتعجلون ولا يميلون إلى التريث والمضي وراء التحقيق أو التفاصيل بصبر ووعي هادئ[١٦] وانهم يبحثون عن الإثارة دون تقدير للمسئولية..!!

٢ - الصورة الذهنية غير الإيجابية - غالباً - لدى الجمهور عن رجال الأمن أو ما يصدر عنهم فى أغلب دول العالم، والتي تشكلت عبر ما ينشر فى وسائل الإعلام من انتهاكات لحقوق الإنسان ؛ وبخاصة فى البلاد العربية خلال العشر سنوات الأخيرة منها: الاعتقال العشوائي للمشتبه فيهم، واعتقال الأقارب تعسفاً إلى حين اعتقال المشتبه فيهم، وقتل أو خطف الشخصيات المعارضة المعروفة أو تعذيبها، وتعذيب المحتجزين وسجناء الراى لانتزاع اعترافات، والقتل الجماعي أو تدمير التجمعات التي تشتبه انها تأوى عناصر معارضة[١٧] ..

٣ - الربط ؛ المتعسف أحياناً ؛ بين العمل الإعلامي لدى أجهزة الأمن وبين وصم القائم به - من جانب

البعض - بـ "التبعية الأمنية " أو الوقوع في فخ العمل الإعلانى المدفوع..

٤ - المباشرة التى يمكن أن تقع فيها أغلب الأعمال الخاصة بالإعلام الأمني كتعبير مباشر عن السلطة التنفيذية والإعلان عنها، مما يبعدها عن دائرة التأثير وتحقيق الأهداف المرجوة منها..

القيم الإعلامية لدى القائم بالإتصال في الإعلام الأمني:

إذا كان الإعلامى المتمكن يتطلب معرفة علمية يفرضها التخصص الدقيق الذي يُعد سمة العصر ، ومهارة تميزه وتدفعه إلى مقدمة الصفوف في مجاله، وقيم تجعله محل ثقة جمهوره من المتلقين ؛ فإن القائم بالإتصال فى الإعلام الأمني يجب أن يتسلح بمتطلبات الصحفي المعاصر (كما وردت في ندوة خبراء الإعلام فى معهد Poynter) والتي تتلخص فيما يلي(١٨)

١ - التمسك بالأخلاقيات العامة وأخلاقيات المهنة وما تفرضه الممارسة الإعلامية من حماية الآداب العامة والأخلاق وحق التعبير والخصوصية وسرية المصادر الإعلامية ؛ انطلاقاً من مسؤولية القائم بالإتصال تجاه مجتمعه وتجاه مصادره وتجاه نفسه(١٩) وما يمكن

ان تتضمنه الضوابط الدينية والأمنية والإجتماعية في المجتمع الموجهة إليه الرسالة الإعلامية[٢٠].

٢ - الإمكانية الثقافية: وتعنى وعى القائم بالاتصال بالمجتمع الذي يعيش فيه والقيم والأعراف والتقاليد والمعايير التى تحدد سلوك الفرد في هذا المجتمع حتى يكون مؤثراً فيه وغير صادم له.

٣ - الكفاءة المدنية والتعامل مع المجتمع المدني بكافة مؤسساته وفئاته وشرائحه.

٤ - القدرة البصرية التي تؤهله لمعرفة ما يدور حوله وأن يكون ما يقدمه معبراً بالفعل من هذا المجتمع الذي يعيش فيه.

٥ - القدرة التكنولوجية وتعنى التعامل مع المعطيات التقنية الحديثة وتجدد مهاراته وتنميتها أولاً بأول.

٦ - المعرفة الرقمية ليتعامل مع مستجدات العصر، ففى مجال الإعلام اصبحت الأجهزة الرقمية (الديجيتال) تسود التعامل السريع على كافة المستويات ؛ بما فيها الإعلام ؛ إذ ظهرت مستجدات التعامل الحديث باستخدام وسائل وأساليب مستحدثة ، منها[٢١]: الصحف الإلكترونية ، والمواقع الإخبارية على الإنترنت، والقوائم البريدية Mailing List ومجموعات

الأخبار على الإنترنت News Group ومنتديات الحوار Forums وخدمات الأخبار المقدمة عن طريق الهواتف النقالة Wireless Application Protocol .. واغلب هذه المستجدات تجد استجابات ملموسة في مجتمعات متعددة منها مصر والسعودية والإمارات العربية المتحدة وغيرها.

٧ - القدرة على التقييم الإخباري باعتبار ان الأخبار بذرة العمل الإعلامي فى الوسائل المتعددة والمتنوعة وفي الأشكال الإعلامية المختلفة.

٨ - القدرة على السرد ؛ وتعنى مهارة الإعلامي في تحويل الحدث أو الواقعة إلى مادة مرئية أو مقروءة أو مسموعة تتصف بالسلاسة في المتابعة والفهم..

٩ - القدرة التحليلية وتجلية المواقف والإتجاهات والأبعاد المعلنة وغير المعلنة تجاه الأحداث والمواقف.

١٠ - اليقظة الصحفية وأخذ زمام المبادرة اعتماداً على ان الرصاصة الأولى لا يمكن ان تعود إلى مكانها أو تعيد ما أصابته إلى ما كان عليه.

التخصص والمبادرة (برنامج " خلف الأسوار " نموذجاً):

يقوم الإعلام الآن على تخصص التخصص ، وحتى يكون الإعلامي الأمني قادراً على التأثير لابد من ان تسلح

بـالقيم والمهـارات الإعلاميـة التـى تحقـق لـه السبق والتميّـز والتفـرد، ويجـب ملاحظـة أن المسؤولية الملقـاة علـى الإعلامـي الأمـني مضـاعفة باعتبـاره يواجـه خصـوماً عنيـدة فـى كـل قصـــة إخباريـــة أو واقعـــة أو حادثـــة ينشـــرها أو يقـــدمها تليفزيونياً للجمهور، كما أنه يواجه عدة خصوم فى وقت واحـد، يتمثـل هـؤلاء الخصـوم في الجمـاهير متعـددة المشـارب والإتجاهـات، وان صُـنع رسـالة ناجحـة يعتـبر مهمـة فـى غايـة التعقيـد والصـعوبة التـى يلـزم للوصـول إليهـا معرفـة ودُربـة شـديدة ومهارة فائقـة وتـدريب متجدد بـين آن وآخـر علـى رأس العمـل ، إضافة إلى التنـاغم المطلـوب بـين الإعلامـي مـن جهـة وبين رجل الأمـن مـن جهـة أخـرى لتصـل الرسـالة مكتملـة إلى متلقيها وتحقق الأهداف المرجوة منها..

ولعـل برنـامج "خلـف الأسـوار" الـذى تذيعـه القنـاة الأولى بـالتليفزيون المصـرى - مسـاء كـل يـوم أحـد - يُعـد نموذجـاً للتعـاون والمزاوجـة بـين الجهـدين: الأمـني والإعلامـي ؛ لإعـداد رسـالة إعلاميـة ناجحـة تصـل إلـى مشـاهديها وبالتـالي تحقـق الهـدف مـن وضـعه، بشـكل أسـبوعي متكـرر منـذ يوليـو ١٩٩٨م حتـى العـام الماضـى، وحصـد البرنـامج درجـة المشـاهدة الأولى بعـد الـدراما . التمثيليـة المسلسـلة . علـى مـدى خمـس سـنوات متتاليـــة في الإســـتفتاءات الرسميـــة لاتحـــاد الإذاعـــة والتليفزيون في مصر ..

البرنامج ثمرة تعاون بين الجهاز الأمني من جهة والتليفزيون المصري من جهة أخرى، وفكرته ليست مجرد إبراز الدور الشرطي ؛ لكن تتعدد أهدافه في عدة محاور:

١ - تنمية الوعي الأمني لدي المشاهد من خلال عرض مُجمل الأخطاء التى يقع فيها حسنو النية من المواطنين ويستغلها الجناة لتنفيذ جرائمهم ويستخدمون فيها أساليب مبتكرة (أسلوب الظرف الملقى فى الطريق/ وضع الممنوعات فى اماكن بأساليب جديدة .. الخ).

٢ - إبراز الجهود التى يبذلها أفراد الأمن واستخدام أحدث التقنيات والأجهزة الحديثة لكشف الجريمة.

٣ - الحوار المباشر مع المتهمين في القضايا والجرائم ليقدموا تجاربهم المريرة ليكونوا عبرة لمن يفكر في الإقدام على الجريمة ؛ حيث يختتم البرنامج حلقاته أسبوعيا بعبارة توضح أن "الجريمة لا تفيد".

وقد استطاع هذا البرنامج أن يحقق تميزاً ملموساً يفرض استمراره على مدى سنوات حتى توقفه، وهذا التميز والمهنية العالية؛ إعداداً وتنفيذاً وتقديماً ؛وضحت مؤثراته من خلال ما يلي:

- ارتفاع نسبة المشاهدة له كبرنامج متميز يجمع بين الدراما (تمثيلها من جانب تمثل الجناة) وبين الحوار مع شخصيات وُضعت فى دائرة الضوء (مجرمون / ضحايا / منقذون ... الخ) بشكل جعله يأتى بعد الدراما مباشرة متخطياً العشرات من البرامج.
- انخفاض نسبة أنواع من الجريمة (وبخاصة السرقة بالإكراه) التي اعتاد البرنامج التركيز عليها.
- تحقيق عائد إعلامى للتليفزيون المصري ؛ مما يُعد دافعاً لاستمرار البرنامج وارتفاع نسبة المشاهدة له نظراً لجرعة التشويق والجاذبية التى تتخلل فقراته والعرض التحليلى العلمي للجريمة وصولاً إلى إقناع المشاهد ان "الجريمة لا تفيد"

خاتمة:

- العمل الإعلامى اصبح الآن تخصيصاً أكثر من ذى قبل، والإبداع فيه مطلوب، وكل يوم تظهر مستجدات ومستحدثات لابد ان يأخذ بها الإعلامي في مجال الأمن أو رجل الأمن الذى يعمل في مجال الإعلام.. والتناغم بين الاثنين مطلوب وهو السبيل إلى صياغة رسالة إعلامية أمنية تعمل على مكافحة الإرهاب على أسس علمية ؛ خاصة ان الحقيقة اصبحت متاحة عبر وسائل

رسمية وغير رسمية، ولا يستطيع أحد أن يحتكرها لنفسه أو يقدمها للآخرين على غير وجهها الحقيقي..

هوامش:

1- Shanto Lyengar , Adam Simon , News coverage of the Gulf Crisis and public Opinion: A Study of Agenda setting - priming and framing", communication research,Vol. 20, No. 3.1993,pp .365

2- Maslow E. The further reaches of human nature, New York, The viking press: 1972.

٣- إريك موريس، وآلان هو ، الإرهاب: التهديد والرد عليه ، ترجمة احمد حمدي محمود ، سلسلة الأعمال الفكرية ، القاهرة ، مكتبة الأسرة : ٢٠٠١ص٦٠.

٤- مرعي مدكور، الصحافة الإخبارية ، القاهرة ، دار الشروق: ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م ص٩.

٥- استفتاء التليفزيون المصري لعام ٢٠٠٣م. حيث يحصل البرنامج على درجة مشاهدة أولى بعد المسلسل الدرامي (التمثيلية المسلسلة) على مدى خمس سنوات متتالية، وهو نتيجة جهد إعلامي أمني مشترك، بين التليفزيونية راوية راشد وأحد العاملين فى العلاقات العامة في الشرطة - مقدم علاء محمود - وأصبح يحظى بمتابعة جيدة من قطاعات عريضة من المجتمع..

٦- " الأهرام " و " الأخبار" ، و " الجمهورية " المصرية، في ٢٠٠٣/١٢/١٥م ، وقد أذاع الحاكم المدني الأمريكي والقائد الميداني لقوات الإحتلال بالعراق أن الرئيس العراقي المخلوع قد تم القبض عليه مساء السبت ٢٠٠٣/١٢/١٣م، وتضاربت التقارير الإعلامية حول ذلك بدرجة كبيرة لدرجة أن صحفا بريطانية كشفت في تقارير لها أن عملية الاعتقال تمت منذ سبتمبر ٢٠٠٣م.

٧- محمود علم الدين، وليلى عبد المجيد - فنى التحرير الصحفى: المفاهيم/ المتطلبات/ الأشكال، القاهرة، دار الحكيم للطباعة، ٢٠٠٠م، ص٥٠..و: مرعي مدكور الصحافة المتخصصة (القاهرة ، مطبعة الحرية: ٢٠٠٣م) ص١٠.

٨- مجلة "الحرس الوطني" ، شهرية ، تصدر عن العلاقات العامة بالحرس الوطني السعودي وصدر عددها الأول في ١٩٨٠م، وتُعد من أهم المجلات العسكرية المتخصصة التي لها قراؤها في الوطن العربي.

٩- تصدر عن إدارة الشؤون الدينية بوزارة الدفاع والطيران السعودية، فصلية ، صدر عددها الأول فى عام ١٩٧٣م.

١٠- مجلة "الأمن" فصلية تصدر عن الإدارة العامة للعلاقات العامة والتوجيه بوزارة الداخلية السعودية وصدر عددها الأول عام ١٤٠٠هـ.

١١- مجلة "الأمن والحياة"، عن المركز العربي للدراسات الأمنية والتدريب ، شهرية ، صدر عددها الأول في ٧/٨ /١٩٨٢م.

١٢- مرعي مدكور ، الصحافة المتخصصة ، مرجع سابق ، ص٢٠.

13- John C. Merrill & Ralph L.Lowenstein, Media, Messages, and Men, second edition, New York, London, longman , P. 108.

١٣. ليلي عبد المجيد ، " الصحافة الاقتصادية وقضايا التنمية "، الدورة التدريبية لمحرري الشؤون الاقتصادية ، القاهرة ، المجلس الأعلى للصحافة ، مطابع الأهرام: ١٩٩١م ، ص١٩٤.

١٤- محمود يوسف مصطفى عبده، "العوامل المؤثرة في تكوين الصورة الذهنية لأجهزة الشرطة" ، مجلة "الأمن"، العدد السادس، المملكة العربية السعودية، وزارة الداخلية ، الرياض ربيع الأول ١٤١٣هـ ص١٠٩..

١٥- محمد عبد الحميد، نظريات الإعلام: واتجاهات التأثير ، ط"١"، القاهرة، عالم الكتب : ١٩٩٧م، ص٩٣.

١٦- فايق فهيم ، الإعلام المعاصر: قضايا وآراء ، الطبعة الأولى ، الرياض ، دار الوطن العربي للنشر والإعلام :١٤٠٦هـ /١٩٨٥م ، ص١٨٧

١٧- بسيوني إبراهيم حماده ، "العلاقة بين الإعلاميين والسياسيين في الوطن العربي ، مجلة "عالم الفكر"، المجلد ٢٣/العددان : الأول والثاني، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : يوليو - سبتمبر / اكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤م ، ص٢٠٨.

١٨- مرعى مدكور ، الصحافة الإخبارية، مرجع سابق ، ص١٤.

19- Poynter Online, Journalism, 31/12/2002.

١٩- حسن عماد مكاوي، أخلاقيات العمل الإعلامي ، القاهرة، الدار المصرية للطبع والنشر: ١٩٩٤م، ص١٧٦ وما بعدها..

٢٠- على بن محمد النجعي، الإعلام مفاهيم ، ط "٣"، الرياض، مطبعة سفير :١٤١٧هـ / ١٩٩٦ ، ص١١٣ : ١٢٠.

٢١- عبد الله بن ناصر الحمود ، وفهد بن عبد العزيز العسكر، "اعتماد النخب على المصادر الإخبارية الإليكترونية الحديثة واتجاهاتهم نحو مستقبل انتشارها في المجتمع السعودي " ،الجمعية السعودية للإعلام والاتصال، المملكة العربية السعودية ، المنتدى الإعلامي السنوي الأول ، الرياض :٢٦ : ٢٨محرم ١٤٢٤هـ /٢٩ : ٣١ مارس ٢٠٠٣م ، ص٨:٥.

٢٢- حوار مع كاتبة سيناريو ومقدمة برنامج "خلف الأسوار" ؛ التليفزيونية راوية راشد ، في ٢٠٠٣/١/١٠م.. والبرنامج يعده مقدم شرطة علاء محمود، ويخرجه/ هاني جعفر وقد بدأ وضعه على خريطة التليفزيون المصري في يوليو ١٩٩٨م واستمر أسبوعيا حتى الآن، ويتم إعداده وتقديمه في صورة مشوقة جعلته يحظى بنسبة مشاهدة عالية.

صورة الإرهابي
في الأدب المعاصر في مصر

د.مجدي أحمد توفيق

ليس موضوعُ الإرهاب موضوعاً خاصاً بمراكز البحوث التي تُعْنَى بالسياسة أو بالأمن؛ فلقد حولت أحداث ١١ سبتمبر التي تعرضت فيها الولايات المتحدة الأمريكية لضربةٍ عنيفةٍ دمرت مركز التجارة العالمي ، وافتتحت سلسلةً من الحروب ، أُطْلِقَ عليها اسمُ الحرب على الإرهاب. بهذا تحوَّل موضوعُ الإرهاب إلى موضوعِ حديثٍ شعبيٍّ عالميٍّ مستمر. قبل ذلك كان الموضوعُ له هذه القيمة في بعض الشعوب دون شعوبٍ اخرى كثيرةٍ . كان الإرهاب منذ منتصف السبعينيات موضوعاً للأحاديث الشعبية في مصرَ ، وفي الجزائر، ولا يحظى في أغلب دول العالم بالاهتمام نفسِهِ، بل كان لا يحظى بالاهتمام نفسِهِ في الغرب، وكانت الجماعاتُ التي تسمى الآن بالجماعات الإرهابية لاتزال حليفاً للغرب، تلقى منه الدعمَ وتشارك المخابرات الأمريكية نفسُها في تنظيم عملها وضمان مدها بالتمويل الكافي؛ ذلك انها كانت تؤدي عملاً مفيداً للغرب وهي تحارب عنه الجيش السوفيتي في افغانستان حرباً استهلكت قدراً كبيراً

من قواه، واستنفدت عمليات بناء القوة التي تتطلبها السياسة التي سميت بحرب النجوم قدراً آخر هائلاً منها . وقتها لم يكن الغرب يرى أن هذه الجماعات تمثل خطراً على الأمن العالمي، أو على الحضارة الإنسانية. وهاهي ذي الأحداثُ تنقلب فيصير حليفُ الأمس عدوَّ اليوم. وبهذا تجاوز موضوعُ الإرهاب الاهتمامَ الذي تنخرط فيه دولٌ بعينها - كانت مصر والجزائر اهمها - إلى أن يصبح موضوعَ اهتمامٍ عالميٍّ جارفٍ .

وكنا في مصر لعقدين من الزمان نعاني من خلافاتٍ حول تعريف الإرهاب يعرفها المتخصصون في هذا الشأن. ويمكن أن نميز في هذا الشأن بين تعريفين: الأول هو التعريف الرسمي الذي تأخذ به أجهزة الدولة، ويَغْلُبُ على جمهور الباحثين، والآخر هو التعريف المعارض الذي نراه بين فئاتٍ من الناس، غير محددةٍ عدداً أو فئةً، بعضها متعاطف مع الجماعات المتمردة، وبعضُها يريد أن يدين طرفيْ الصراع: أجهزة الدولة من ناحيةٍ، والجماعات المتمردة من ناحيةٍ أخرى. التصور الأول يرى أن الإرهابَ استخدام العنف لفرض الراي استخداماً يبرر إيذاء الأبرياء، وتحطيم سبل الاقتصاد، وإشاعة الخوف، مادامت النتيجة المرجوة هي إسقاط النظام القائم وتمكين الجماعات المتمردة من إقامة الدولة التي ترضاها. وكان التصورُ الآخر يرى أن الدولة لا

تقل إرهاباً عن الجماعات المتمردة ما لم نقل إنها المصدر الحقيقي للإرهاب فيما تراه هذه الجماعات ومناصروها. ويرى هذا التصور أن كلمة الإرهاب نفسَها كلمةٌ إعلاميةٌ مبتكرة لتشويه هذه الجماعات التي تطالب بمطلبٍ شرعيٍّ هو إقامة الشريعة الإسلامية وإشاعة العدل، وتريد الدولة منه أن تخفي أكاذيبها ومصالحها وفسادها وعدوانها على الناس.

بطبيعة الحال لم يكن التصور الثاني هو التصور الشائع بين المثقفين الذين لا يحملون إيماناً بالدولة الدينية ومشروعها. وكانت فكرة أن المعتقلات هي الإرهاب الرسمي الأكبر الذي لَقِيَت فيه الجماعاتُ ذات التوجه الديني ألواناً من العذاب الحجةَ الكبرى التي تدعمُ هذا التصور. ولكنّ الذين عانوا الاعتقالَ ولم يكونوا من أصحاب التوجه الديني بدا لهم أن الحجةَ غير مقنعة، وهو أمرٌ ساعد كثيراً على أن تنتصر مشاهد العنف اليومي المشهودة للتصور الرسمي مهما يكن التصور المضاد مغرياً بما يحمله من فكرٍ معارضٍ للدولة يستغل الشعور بغيبة الرضا عن الأوضاع القائمة. من هنا كان التصور الرسمي هو الأقوى حضوراً حتى قررت الجماعاتُ الدينية عينُها أن توقفَ استخدامَها للعنف.

وخارج حدود مصر لقِيَ مفهومُ الإرهاب جدلاً غير قليلٍ نشأ عن الانخراط فيما يسمَّى بالحرب على الإرهاب التي

تشعلها الولايات المتحدة الأمريكية، وأصبح للولايات المتحدة تعريفها للإرهاب، وللأمم المتحدة تعريفٌ ثانٍ، وثار الجدل حول التعريف الدقيق. وما أشعل الجدل كان دوران آلة الحرب على أرضنا العربية في العراق تحديداً، وعقدها أن الولايات المتحدةَ قد عدَّت كل القوى التي تقاوم احتلالها الأرض العربية قوىً إرهابيةً، كما تَعُدُّ إسرائيل المقاومة الفلسطينية لها نوعاً من الإرهاب. وتبرهن الأحداثُ الأخيرة التي نشأت عن فوز حماس بالانتخابات الفلسطينية الأخيرة على أن التعريفَ الأمريكي الإسرائيلي الذي لا يعتدّ بفكرة المقاومة في تقديرها للإرهاب هو التعريف الأكثر رواجاً في الغرب، وهو يسيطر عليه سيطرةً كاملةً أنشأت إجماعاً على وصف حماس بالإرهاب ورفض التعاون معها.

ومثلما كنا نشهد تعارضاً داخل مصر بين التصور العام للإرهاب والتصور المعارض، برز تعارضٌ آخر بين التصور الدولي للإرهاب والتصور المقاوم.

وبهذا أصبح تعريفُ الإرهاب مشكلةً لا تنقطع ولا تجد حلاً ولا تشهد حواراً حقيقياً بين الأطراف التي تؤمن بتعريفاتٍ متعارضةٍ. وإذا حاولنا الآن أن نسوقَ حشوداً من العبارات التي تُعَرِّفُ الإرهابَ، والتي تصور هذه التعارضات يطول بنا الأمر فوق ما تحتمله هذه الورقة البحثية البسيطة، وتقودنا إلى مضلّةٍ لا عودة منها.

ولما كنا نبحث عن صورة الإرهابي في الأدب المعاصر في مصر فإن اللجوءَ إلى المثل يمكن أن يحققَ تعريفاً يضبطُ حديثنا المقبل، وإن لم يكن حلاً حاسماً بطبيعة الحال لمشكلة التعريف. بعبارةٍ أخرى، لن نحاولَ أن نضع تعريفاً حاسماً للإرهاب على نمط التعريف الجامع المانع الذي يحدد الموضوعَ بكلماتٍ شاملةٍ. وإنما سنحاول أن نضرب مثلاً يكون هو التعريف المأخوذ به للإرهابي.

أما المثلُ الذي نضربُهُ فهو صورةُ الإرهابي في فيلمٍ مشهورٍ، اسمُه الإرهابي، لعب بطولتَهُ عادل إمام وجسَّد الشخصية الإرهابية. كان الإرهابي في الفيلم ليس كلَّ إنسانٍ يتخذ من العنف والقسوة وسيلةً لأداء أهدافه، ولو كان لاستوى الإرهابي بكثيرٍ من المجرمين التقليديين. كان الإرهابي إنساناً ملتحياً متديناً يرفض المجتمع كله، ويصر على أن يعيش بشخصيةٍ يستمد ملامحها من التاريخ الإسلامي الأول، يأبى أن تتوافق مع أشكال الحياة المعاصرة جميعاً. وأرجو ألا يتصور القارئ أنني أعرف الإرهابي بكلماتٍ جامعةٍ، وإنما أنا أشير إلى النموذج المشهود في الفيلم، وأحيل إليه. ولستُ أريد أن أقولَ إن الإرهابي بالضرورة مسلمٌ له هذه الخصائص، ولكني أختار هذا النموذج لكي يكون حديثي محدداً مقيداً بهذا النموذج وحده، لا يحاول أن يعمم على نماذج أخرى لا تطابقه. ومن المعروف أن التعريف المتداول

عالمياً في أجهزة الإعلام الغربية يقع كثيراً في تقييد شخصية الإرهابي بالإسلام وحده، وهذا ضربٌ من الظلم. ومن الغريب أن بعضَ الناس يتصورون أن الآية القرآنية الكريمة: " **وأعدوا لهم ما استطعتم من قوةٍ ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لا تعلمونهم والله يعلمهم**" تجعل الإرهابَ ظاهرة إسلاميةً، وهذا خطأٌ شنيعٌ لا يمكن قبولُهُ ؛ لأن دلالة الإرهاب في الآية مناقضٌ للدلالة المعاصرة كل المناقضة؛ فالآية تريد أن نتفادى العنف كل التفادي بأن نستوفي عناصرَ القوة استيفاءً يمنع الخصمَ من التفكير في العدوان علينا وتعريض نفسهِ للإيذاء الذي تحدثه قوتنا عند الدفاعِ عن النفس، وهذا كله معناه أن الآية دعوةٌ للسلام، وليست انتصاراً للعنف أو الإرهاب. وإذا كنا نقطع بأن الإسلام ليس دعوةً للإرهاب فإن النموذج الذي اخترنا النظر فيه ليس الهدفُ من اختيارهِ وصمَ الإسلام، أو المسلمين بعامة، بأنهم إرهابيون. وإنما نختار هذا النموذج لأسبابٍ: منها أن نحدد الموضوع تحديداً لا يخطئُ الخيالُ أو العقلُ في تصورهِ لأنه مدلولٌ عليه بصرياً بصورةٍ مشهودةٍ، ومنها أن النموذج المسلم هو النموذج الذي يشغلنا في مصر والعالم العربي بعامةٍ؛ لأنه النموذجُ الذي اصطدم لعقدين من الزمانِ بالسلطة في بلادنا صداماً مات فيه عشراتٌ من الأبرياء، وخسرنا من مصالحنا الكثير والكثير،

ومنها أن التعريفَ بضرب المثل يحررنا من أحكام القيمة التي تذم أو تعيب، وهي الأحكام التي تجرنا دوماً للجدل المضيع للوقت، وهي السبب في الخلاف حول التعريف. وهذه هي اللحظة الضرورية لكي أوضح أن تفادي أحكام القيمة في هذا النوع من التعريف لا يعني التردد مني في إدانة الإرهاب إدانةً تامةً قاطعةً، ولكنها تسمح لأن نتعاطف مع إنسانية الإرهاب التي خُدِعَتْ حتماً في الطريق الذي اختاره لنفسِهِ، وهي الإنسانية التي إذا تحركت فسوف ترده عما هو فيه، وتعيد له براءته المفقودة.

ولكن كيف يمكن أن نرسمَ للإرهابيِّ صورةً واضحةً من خلال الأدب المعاصر في مصر؟. هل نعتزم أن نستعرضَ الإنتاجَ الأدبي كله لا نغفل فيه عن شيء؟. لا أظن أن أحداً يخطر ببالِهِ أن نستعرضَ الإنتاجَ الأدبي استعراضاً شاملاً؛ فهو استعراضٌ يفوق الطاقة، ولا يلائم ورقةً بحثيةً في مؤتمرٍ واحدٍ، وأحسب أنه عسيرٌ على كتابٍ كاملٍ. والذين يدعون الاستقصاء في بحوثٍ مثل هذا البحث إما أنهم كاذبون كذباً عريضاً، أو أنهم يبالغون عن غير قصدٍ، وهم في الحالتين غير مُصَدَّقين بالضرورة. وأولُ ما ينبغي أن ننظرَ فيه هو البحثُ عن آلياتٍ للعمل تحل هذه المشكلة، وتنتهي بنا إلى نتيجةٍ مقبولةٍ نسبياً، إن لم تكن مقبولةً كلياً.

وإذا كان الاستقصاء غير ممكنٍ فإنَّ اختيارَ عينةٍ ممثلةٍ للأدب المعاصر غير مجدٍ أيضاً، ولا يسمح بأن نصلَ إلى نتيجةٍ نطمئن إليها، ونستطيع أن نعممها على الأدب المعاصر في مصر، ذلك الأدب الذي لابد أنه ممتدٌ تاريخياً من منتصف السبعينيات إلى اليوم من عام ٢٠٠٦م، وهو التحديد الزماني الذي نُضطرُّ إليه بعد أن قلنا منذ قليل إن تجربة مصر مع النموذج الإرهابي الذي مثلنا له قد استَعَرَتْ من هذا التوقيت على وجه التقريب. هذا الامتداد يجعلنا لا نطمئن لأي عينةٍ مختارةٍ مادام أي نصٍّ من نصوص الأدب لم يقع عليه الاختيارُ من هذه الحقبة التاريخية يمكن أن يكون قد رسم ملامحَ لهذه الصورة. بعبارةٍ أخرى، إن البحثَ الذي نعالجه الآن لا تطمئن إليه النفسُ حتى تشعرَ أنها قد استوعبت هذا الإنتاج الكبير كماً وكيفاً. والأمر كله، على أية حال، يحتاج مهلةً من الوقت أكبر مما أتيح لي بغير شك. ولكن ضيق الوقت، وقِصَرَ المهلة، ينبغي ألا يمنعنا من المحاولة.

كان النهجُ الذي ارتضيتُهُ يتألف من خطوتين: الخطوةُ الأولى أن أراجعَ أكبر قدرٍ ممكنٍ من نصوص الأدب التي تعود إلى هذه الحقبة مما قد قرأتُهُ من قبل، إن لم أستطع أن أراجع النص كاملاً فإني أراجعه من خلال الملخصات التي أكتبها في بطاقاتٍ خاصةٍ أضيفها إلى النصوص. وقد تهيأ

لي خلال هذه المراجعة عددٌ كبيرٌ من النصوص، شعراً ونثراً، التمستُ فيها هذا الإرهابي الذي اخترتُ أن أصوِّبَ إليه نظري.

والخطوةُ الأخرى أن أستشير أكبر عددٍ من الأصدقاء أسألهم عما يذكرونه من نصوصٍ قد صورت هذا الإرهابي، وقد حظيتُ بفرصٍ طيبةٍ وضعتني في تجمعاتٍ أدبيةٍ ، أحدها في القاهرة في دار أخبار اليوم، والثاني في كلية الآداب جامعة المنيا وسط حشدٍ من الأكاديميين المتميزين، والثالث كانت في قصر الثقافة بأسوان، وكلها تعاقبت في شهرٍ أو ما يربو على الشهر، فضلاً عمَّنْ حادثتهم هاتفياً واحتثثت ذاكراتهم على العمل.

والأمر الذي أجمع عليه مَنْ وجهتُ إليهم السؤال هو غياب النص الذي يمكن أن يكون تمثيلاً للفكرة تمثيلاً مباشراً واضحاً. وكل ما سمعتُهُ كان افتراض أن نصاً أو آخر يرد في غايتِهِ البعيدة، على ظاهرة الإرهاب، وهو تصورٌ لا قيمة له لأننا نفهم ونعي أن الأدب كله يرد على الإرهاب ويقاومه مادام يسعى إلى أن يبث الإحساسَ بالجمالِ، ومادام الأدب فعلاً مدنياً ديمقراطياً في الحياة المعاصرة، ومادام الأدب ليس من طبعِهِ أن يحرض على القتل والتخريب والتدمير. وقد تذكر بعضُهم أمثلةً مفيدةً، ولهم جميعاً جزيلُ الشكر.

واغلبُ الظن ان ذهنَ الزملاء الذين سألتهم كان يتجه على الفور نحو الرواية، على الرغم من اني لم اكن أسأل عن فن الرواية وحده. ذلك ان جمهرتَهم لم يفكروا في أن يذكروا نصاً ليس رواية، حتى القصة القصيرة، وقد حاول بعضُ الزملاء ان يفترضَ ان شخصيةً ما في روايةٍ ما تمثل الإرهابَ او التطرفَ على نحوٍ او آخر، وكان واضحاً انهم يتأولون بأكثر مما يعرضون نصاً واضح الدلالة على صورة الإرهابي. وقد نبهني بعضُهم إلى شخصية طه في رواية " عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، وهو محقٌ فيما نبهني إليه. ذلك ان طه كان شاباً بسيطاً اقرب إلى أن يكونَ رومانسياً، تمنى ان يلتحقَ بكلية الشرطة فمنعه من دخولها انه ابن بواب العمارة، فالتحق بكلية التجارة، وبدا انه متجهٌ إلى حياةٍ عاديةٍ، لولا انه جرب السجن ومراراتِهِ، فخرج وقد حمله الظلمُ والحرمان والتعذيبُ برغبةٍ عارمةٍ في الانتقام جعلت منه نموذجاً واضحاً للإرهاب، يستطيع ان يعلل الظاهرة بالمظالم التي تدفع إليه، وهي فكرةٌ، فضلاً عن تعبيرها عن التصور المضاد للإرهاب، فإنها تكسب النص طابعاً إنسانياً يحميه من تصور الإرهابي وحشاً مرسوماً باللون الأسود وحده، ويتجاهل كونه إنساناً يصيب ويخطئ، وينطوي على احلامٍ ورؤىً لا تخلو، بطبيعة الحال، من إنسانيةٍ ينبغي ملاحظتُها.

وإذا خطر لبعض مَنْ استشرتُ أن يفكروا في غير الرواية، خصوصاً المسرح، لكانت الذاكرة تسعف بمسرحية " الجنزير" لمحمد سلماوي التي تتناول ظاهرة الإرهاب تناولاً مباشراً لاشك فيه.

والذين شاهدوا العرض المسرحي الذي لعب بطولته عبد المنعم مدبولي، وماجدة الخطيب، ووائل نور، وآخرون، يذكرون أنه يدور حول إرهابيٍّ مسلح يدخل شقةَ لأسرة عادية بسيطة ليختبئ بها، وتتولد المفارقة بين طبيعة الإرهابي وطبيعة المواطنين العاديين غير الإرهابيين، وتتصاعد المفارقةُ حتى يدركَ الإرهابي قبح طريقته في التفكير، وينكشف للمشاهد سوءَ الإرهاب وفقدانه الإنسانية. والإرهابي الذي تقدمه المسرحيةُ يطابق النموذج التمثيلي الذي اخترناه لتعريف الإرهابي.

ومهما يكن الأمر فإن النتيجة الأولى التي نستفيدها من استشارة عددٍ كبيرٍ من المشتغلين بالأدب كتابةً ودراسةً ، وهي النتيجة الأولى التي يمكن أن نجعلها من نتائج البحث، هي أن الأدب لم يقدم نصاً يمثل تصويراً لشخصية الإرهابي، أو مقاومةً لظاهرة الإرهاب، بلغ من التأثير حدَّ أن تستحضره الذاكرةُ فور أن نتساءل عن صورة الإرهابي في الأدب. ولعل تقصيرَ الأدب في هذا الشأن يذكّرُ بتقصيره في حق حرب أكتوبر ١٩٧٣م، وتقصيرِه في حق أحداث أخرى كبيرة لم

يتخيل أحدٌ ألا تثير طاقات الإبداع لدى الكتاب، وتدفع إلى تقديم نصٍّ أدبيٍّ متميزٍ يناسب خطورة الموضوع وأهميته.

والذين ذكروا لي " خالتي صفية والدير" لبهاء طاهر، ونصوصاً أخرى مشابهة، كانوا يخلطون بين الوحدة الوطنية وموضوع الإرهاب خلطاً يبرره غياب النموذج الأدبي الواضح الذي يمكن أن يبادر إلى الحضور عند إثارة السؤال. وهم كذلك ينطلقون من فرضيةٍ مهمةٍ، هي أن الأدبَ الجميل يخاصم الإرهاب ويصارعه سواء قدم صورة الإرهابي مباشرةً أم لا؛ لأنه، آخر الأمر، ينتصر للحياة والجمال والحرية على أفكار الإرهاب.

ولا تخلو الفكرةُ الأخيرة من صحة، لهذا لانعدم من النصوص ما قدَّم صورةً لإنسانٍ يناقض صورة الإرهابي، فلا يواجه النص الحديث عن الإرهابي مباشرةً حديثاً يردد الإعلامُ كثيراً من ملامحه، وإنما يواجهه على نحوٍ غيرمباشرٍ بأن يبرز نموذجاً إنسانياً مضاداً. هذا النموذج المضاد هو صورة الراوي في أدب إدوار الخراط، وإبراهيم عبد المجيد، وجمال الغيطاني، ويوسف أبو رية، وبهاء طاهر، وبدر الديب، وكثيرٍ غيرهم. من هؤلاء الروائيون الشبان وهم كلهم يعتمدون على رواةٍ لا تستغرقهم التجربة الدينية أساساً - تجربةً معتدلةً أو تجربةً متطرفةً - وإنما يستغرقهم الحياة التي يعيشون فيها. وفي نص" الباذنجانة

الزرقاء" لميرال الطحاوي صفحاتٌ مهمةٌ في موضوعنا لأن الراوية تصور فيها تجربةً دينيةً متشددةً مرت بها، وكادت تستغرقها، حتى افلتت منها ، وعادت إلى طبيعتها الأولى، بعد أن تناولت هذه التجربة التي تكاد تتطرف بالنقد.

وفي هذا الصدد يحْسُنُ أن نقفَ وقفةً قصيرةً مع رواية " رتق الشراع" لفؤاد قنديل؛ لأنها تصل باستراتيجية المواجهة غير المباشرة من الأدب للإرهاب إلى حدٍّ يتجاوز نموذج الراوي النقيض، ويتجاوز فكرة نقد الراوي للخبرة الدينية المتشددة أو المتطرفة التي قد تتزايد تشدداً حتى تصير تطرفاً فإرهاباً. تمضي الرواية وراء هذه الغايات فتقدم نموذجاً لرجل الدين المثالي، كأنها تحاول أن تجيب عن مطلب الحاجة إلى إصلاح الخطاب الديني الذي يتداوله المثقفون بأن ترسم شخصيةً مثاليةً لرجل الدين الذي يقدم للناس خطاباً متطوراً مختلفاً عن الخطاب الديني المتطرف أو الغالي.

هذا هو الراوي في "رتق الشراع" - القسم الأول من قسمَي الرواية - وهو الشيخ هلال رمضان - لنغض الطرف عن دلالة الاسم - وهو رجلٌ يحب الإسكندرية، ويسعده البحر، ويحب قريته، ويحب انشراح الفتاة البسيطة الجميلة النقية، ثم هو، بعد ذلك وفوق ذلك، يواجه العمدة الظالم، وينصر الضعيفَ الذي يظلمه العمدة ويحرق أرضه، ويحاول أن يجبره على أن يتبرع لبناء المسجد الذي تحتاجه القرية.

يقول الشيخ هلال:

" الناس حريصةٌ
على الا ترى في رجل الدين
إنساناً، وإنما جهازاً متخصصاً
في الدين فقط، حتى أنهم لا
يتصورون أنه يأكل ويشرب
وينام ويتزوج " [1].

فأول ملامح مثالية رجل الدين إنسانيته، وتحرره من الأسطورية التي يضفيها الناسُ عليه، والتي هي الخطوةُ الأولى في الغلو. ومن الطريف أن الشيخ هلال، في الموضع نفسِهِ، يرى أن نفي الناس لإنسانية رجل الدين **محاولة لإزاحته من طريقهم**، فهم يخرجونه من حياتهم بأن يجعلوه كائناً غير إنساني لا ينتمي إلى عالمهم.

ويتقدم الشيخ هلال إلى بدوي وليّ أمر إنشراح يطلب الزواجَ منها، فيحار بدوي:

" ذلك الشخص
الذي يسمو فوق كل رجال
القرية، نموذج للشاب المحترم..
الرجل الذي يقدره الجميعُ
بمن فيهم النساءُ والأطفال،
ويحبونه ويرحبون بالجلوس
إليه ويفرحون برؤيته.. الرجل
الذي يخشاه العمدة ويعمل له

الف حساب بعد أن كان
حصاناً جامحاً يفعل بالبلد ما
يشاء" أ أ.

وهذه الكلماتُ البسيطةُ تريد أن تصور إحساس إنسانٍ بسيط برجل دينٍ مثالي، لا يثير الكراهية، لا يُغرِق الناس في رؤية كئيبة للعالم، ويحبه الجميع، ويقف مع الضعفاء ضد السلطة الغاشمة التي تنهبهم هي والمنتفعون بها من ورائها.

ويعي الشيخ هلال نفسُهُ الوضع الذي هو عليه في عيون الناس والذي يرفعه من إنسانٍ عاديٍّ إلى إنسانٍ نموذجيٍّ وإن لم يكن أسطورةً تمشي على رجلين، لهذا يخاطب نفسَهُ قائلاً:

" وضعي يمنعني
حتى من إظهار شعوري
والتعبير عن رأيي.. لابد أن
أكونَ بالفعلِ كما ينظر إليَّ
الناسُ ويتصورون.. خالياً من
العيوب.. خالياً من النزوات، بل
خالياً من المشاعر والآمال.. لا
أحلام لي إلا المسجد والقرآن..
لكنني بشرٌ، مثلهم، أقل منهم..
أنا فقط أحاول أن أوجه
المصباح إلى الطريق
الصحيح.كثيراً ما أستتر

مثلهم وراء الأقنعة ولو واجهتُ
نفسي بحق، فربما تبين ان
اقنعتي اكثر من أقنعتهم..
ويظل السؤال.. لماذا أنا بالذات
لا أستطيع ان أمارسَ حياتي
مثلهم، ليس من حقي أن
أتاجرَ أو أحصلَ على المالِ ولا
أن أسعى إليه.. وليس من حقي
أن أرتدي الملابس الأنيقة.
ليس من حقي ان اغني او
أرقصَ أو.أو أحب من أود
الزواج بها.. كيف ترسخ هذا
العرف...." أ أ أ.

فنحن أمام رجل دين يريد أن يكون ممتلئاً بالعلم والحياة امتلائه بالدين والتقوى. وهو لهذا صورةٌ مختلفةٌ عن رجل الدين التقليدي، مناقضةٌ كل المناقضة لرجل الدين المتطرف الذي يغذي حاجات الإرهاب بفتاواه.

وهو لهذا لا يفهم الجهاد كما يفهمه كثيرٌ من الناس بوصفه الحربَ وإنما يراه " **الدعوة للحق ومساندة الناس على الخروج من ظلام الجهل إلى نور الإيمان**" ٧ أ كما يقول.

ولهذه الإشارة اهميتها بعد أن اصبح الحديث عن الجهاد -الفريضة الغائبة كما اسمتها الجماعات الدينية

المتمردة - وقرنه بالإرهاب حديثاً مستفيضاً في الإعلام الغربي لا يكاد يمر يومٌ بغير ذكرهِ والاختلاف حوله.

ولكنَّ المشكلةَ الكبرى في استراتيجية مقاومة الإرهاب مقاومةً غير مباشرة عن طريق تقديم نموذج ديني أو إنساني مضاد لنموذج الإرهابي يظل يزيح نموذج الإرهابي الذي نبحث عن صورتِهِ في نصوص الأدب بعيداً عن مجال الرؤية، كان النص يريد أن نتذكر صورة الإرهابي بمنطق النقيض الذي يستدعي نقيضَهُ، ويبقي الصورة المستدعاة في أعماق الوعي والذاكرة. وليس بغريبٍ أن التناول الإعلامي للإرهاب ولشخصية الإرهابي هو السر في غلبة استراتيجية التناول غير المباشر هذه. ولعل الأديبَ يشعر بأن النموذج الذي استهلكه الناس حديثاً و النموذج الذي لا يثير شهيته للعمل، ورغبته في الكتابة والتصوير. وللأسف فإن هذا التفسير، إذا صح، يعني أن يكون تناول الأدب لكل الظواهر والأحداث التي تشغل الناس، وتملأ الإعلام، منقطعاً مفقوداً في الوقت الذي ينتظر فيه الناس من الأدب أن صور لهم ما يشغلهم.

وليس لنا أن نتخيل من الحديث عن التناول غير المباشر اننا لن نعثرَ على نصوصٍ ترسم صورةً مباشرةً واضحةً للإرهابي. ولامفر للروايات التي تعالج تصوير مراحل من تاريخ الأمة كان الإرهابُ من ظواهرها من أن ترسم صورةً لإرهابي ما. وهذا النوع من الروايات كثير، معروفٌ عند هالة

البدري، ويوسف أبو رية ، وإبراهيم عبد المجيد، وكثير من الكتاب الآخرين. وأحدث ما قرأتُهُ من هذه الروايات رواية أحمد ماضي " **الظلام الدافئ**"، وهي تبدأ أحداثها قُبَيْل نكسة يونيو ١٩٦٧م، وتنتهي بها بُعَيْد اغتيال الرئيس أنور السادات ومحاكمة الإسلامبولي، لتبسط أمامنا صورةً واسعةً لهذه الحقبة التاريخية التي يصْعُبُ أن يتجاهل فيها الراوي تكوُّنَ الجماعات الدينية، وانتشارَها في المجتمع، وهي التي انتهى بها الأمرُ إلى أن تغتال السادات، وهو الحدث الذي تحد الرواية نفسَها بحدوده.

والشخصية التي تنفذ منها الروايةُ إلى نموذج الإرهابي شخصية شاب اسمه داش، كان شاباً بسيطاً وديعاً، دفعه الغضبُ إلى أن يقتل فصار مجرماً يثير الذعرَ طوال المدة من النكسة إلى ما بعد العبور ١٩٧٣م، ثم إذا به يصبح شخصيةً ثالثةً، تشع من وجهه الهدايةُ والنورانية، وتكسو وجهه لحيةٌ وقور، ويظهر بعد اختفائه منذ أصبح مطلوباً لأجهزة الأمن، يزور أحد الأصدقاء في إمبابة، ويفتتح مسجداً برفقة مجموعة من " الإخوة" في الله [٧].

ويلقى داش في الرواية بعضَ الاحترام، يمتزج بالحب عند سمية ابنة أخيه. وأغلب الظن أن الاحترام يرجع إلى أنهم يفرقون بينه وبين " **أصحاب الجنازير**" [٧ أ]، وهو التعبير الشائع الذي يستغل حمل أعضاء الجماعات الدينية

للجنازير يضربون بها خصومهم للدلالة على عنفهم، وهو كذلك ما اختارته مسرحية محمد سلماوي التي سبق ذكرها عنواناً لها .

داش واحدٌ من الإرهابيين لكنه مختلفٌ عنهم قليلاً.

لهذا تسمح سمية لنفسها بأن ترى في عمها صورةً إيجابيةً ، بل بطلاً اسطورياً ؛ فهي تكتب مقالاً للصحيفة التي تكتب لها عن بذور التطرف في الحارة المصرية، ترى فيه أن بذور التطرف هي عين القهر الذي حوَّل عمها من ريفي بسيط قانع خانع، إلى وحش كاسرٍ يُطلِقُ النارَ انتقاماً من قاهريه الذين سَطَوْا على جُهْدِهِ وعرقِهِ ووضعوه في مأزق الفقر. إن التطرف، من وجهة نظرِها، هروب سلبيٌّ إلى إيجابية الدين، يصْدُرُ عن اشخاصٍ لم يبدءوا بتجربة الدين، وإنما حولتهم إليه دعواتٌ من خارجهم. وبهذا التصور ترى سمية في عمها بطلاً اسطورياً قد اتخذ اخيراً صورةً دينيةً لأن الدينَ يسكن قلوبَ المصريين جميعاً [vii].

وتضيف الرواية نوعاً من التحليل السياسي في تضاعيفها ، فتخبرنا ان السادات قد استعان بالإسلاميين ليؤيدوه ، ويكونوا قوةً له ضد أعدائه وأعدائهم الشيوعيين والناصريين، وهو لا يعلم ان هؤلاء الذين يستعين بهم سينقلبون عليه حتى يقتلوه [viii] . ويرى عرفان من شخصيات الرواية ان الغرب يريد لنا أن نغرقَ في الدين حتى

لا تنافسه في مصادر قوته [xi] ، كأنه يرى موجة التطرف الديني نتيجةً للاستسلام للضعف والعجز عن الإنتاج والبحث واستيفاء أسباب القوة. ومن قبيل التحليل السياسي المنبث في الرواية إثارتها السؤال عن مصادر تمويل هذه الجماعات [x]

لقد دمغ هؤلاء مجتمعَهم بالجاهلية، وانسحبوا منه إلى المساجد والصحاري والجبال، في هجرةٍ يتشبهون فيها بهجرة الرسول إلى المدينة المنورة، يعودون بعد هجرتهم إلى المجتمع غزاةً له فاتحين [xi].

ولكي نتعرفَ هؤلاء المتشددين في الدين الغلاة ، يوفر لنا افتتاح المسجد فرصةً مناسبةً، فلقد اقبلت زمرةٌ منهم تفتتحه، وصعد المنبر أحدهم، يرتدي ثياباً لا يألفها المصريون، جلباباً أبيضَ قصيراً، تحته بنطالٌ ابيض، ويعتم بعمامةٍ ملفوفةٍ على نحوٍ غير شائع، ملتحياً، يخطب واصفاً الصلح الذي عقده السادات مع إسرائيل بأنه مخالفٌ للدين [xii]، في لهجة تكفيرٍ واضحة. ونعرف فيما بعد أن هذا الخطيب هو طه السماوي أمير جماعة انصار السنة المحمدية [xiii].

لقد كان داش في الرواية نافذةً لرؤية الإرهابيين، ولكن النص يتراوح بين موقفين من داش: الأول والأعم هو كراهيته لانتمائه إلى الإرهابيين، والآخر هو الشعور نحوه

بالحب، وهو ما تختص به سمية وحدها، وقد تراجعت عنه في احد المشاهد تراجعاً ملحوظاً لكنه غير صريح. وفي تقديري ان هذا الازدواج والتراوح بين محبة الإنسان الإرهابي إدراكاً لإنسانيته وكراهيته إدراكاً لبشاعة العمل الإرهابي القاتل المدمر الذي يؤذي الأبرياء إنما يرجع إلى عاملين: العامل الأول موقف داش الذي هو واسطة او نافذة فحسب لكي نرى من خلالها الإرهابيين، فهو منهم وليس بالكامل منهم، والآخر اعمق، وهو تردد الأديب المعاصر في أن يشعر بالحب الإنساني الذي ينبغي ان نشعر به تجاه الإرهابي مادام، في نهاية الأمر، إنساناً يحمل احلاماً، ويمكن ان يكون أجمل واطهر وازكى روحاً، مع رفضنا القاطع الحاسم لسلوكه الوحشي. ولعلنا نقدر ان مصر قد تجاوزت محنة الجماعات الدينية، لا لأن الأمن قد احكم عليها قبضته فحسب، وقد فعل، ولا لأن الإعلام قد خاض الصراع ضدها وكشف للناس بشاعة القتل الذي تمارسه، وقد فعل، وإنما لأننا احترمنا آدميتهم، وخضنا حواراً معهم لم يعبه سوى أنه حوار السجون. ويبدو ان الأدب بوصفه فعلاً حضارياً لن يحقق جوهره الحضاري حتى يفرق بين إدانة السلوك ومحبة الروح البشرية ومخاطبتها.

ولقد سمحت الوظيفة الجمالية لداش بوصفه نافذة سردية - مع كونه شخصية غريبة جذابة سردياً - بأن

نرى من خلاله الكثير، على الرغم من انه اغلب الوقت غير حاضرٍ بنفسهِ في المشهد السردي، إلا في موقفٍ حضر فيه وتكلم فكان كلامه إنسانياً غير نمطيٍّ كأي إنسانٍ عادي [xiv]. وأتاح لنا داش أن نرى عالم تجارة الجمال حين قطع الطريق الذي تقطعه الجمال إلى السودان ، وعاد إلى سوق إمبابة بقافلةٍ منها، وقد فتحت لنا الرحلة البابَ لنرى جانباً من عالم الصوفية الطرقية الخاص قبيل نهاية الرواية.

و أضيف إلى رواية أحمد ماضي قصةً قصيرةً لمحمد المخزنجي، عنوانُها: "**على أطراف أصابع الأقدام** ". وعلى الرغم من أن القصة مشهدٌ واحدٌ قصيرٌ فإننا يمكن انرى فيها ثلاثة أجزاء: الجزء الأول يصور لنا شابين، زوج وزوجة، في بداية زواجهما، قد اغلقا الأضواء فأصبحت الشقة اقرب إلى الإظلام، وتسحبا بهدوء على أطراف أصابعهما إلى الباب، ومن نافذة البابَ أخذا يفعلان شيئاً شديد الغرابة، فهما يحاولان أن يعلقا قفلاً على باب الشقة، يحاولان تعليقه من نافذة الباب، من داخل الشقة، لكي يغلقا الباب على نفسيهما من خارج، أو هما يوهمان اي مارٍّ بالخارج ان الشقة خالية، ليس بها ضوءٌ، وعلى بابها قفلٌ يوحي أيضاً بخلوها. أخذ الشابان يتأكدان من إغلاق منافذ الشقة جميعاً .

ثم يسير الشابان على أطراف الأصابع، في شقتهما حيث لا ضرورة للتسحب، حتى يبلغا نافذة الصالة. يقفان أمامها حائريْن خائفَيْن. كان الضوء يأتي من خارج، فيمر من الستارة الشفاف فيصبح سماوياً . اختارت القصة ان تضع الشابين الصغيرين الجميلين الخائفين في ضوءٍ سماويٍّ رقيق. وأبعدا جانباً صغيراً من الستارة، ونظرا إلى الخارج. لنقرأ ما شاهداه :

" كان الميدان
مشمساً، والظلال تطؤها
الأقدام. وفي الوسط كان ثمة
رجالٌ كثارٌ بلحىً كثيفةٍ
وأغطية رؤوسٍ بيضاء، وملابس
بلون الكتان أو الدمور على
هيئةِ قمصانٍ طويلةٍ فضفاضةٍ
وسراويلَ واسعةٍ كميشةٍ،
تُظهِرُ أرجلَهم حتى أعالي
الأرساغ.. كانوا يعملون
بمناشيرَ كهربائيةٍ ضخمةٍ،
بشكلِ صوانٍ دوّارةٍ، في تمثال
المرأة الممتطية جواداً يبدو
منطلقاً بها في عكس اتجاه
الريح..

كان الجوادُ قد قُطِعَتْ رأسُهُ، وكذلك رأسُ المرأة، ولاح مكانُ النهدين المقطوعين فارغاً ومظلماً، وكانوا يعملون هناك عند أذرعها، وعند ذيل الحصان الذي أوشكوا على فصلِهِ.

بدت الحركةُ عند أطراف الميدان هادئةً نوعاً.. قليلٌ من السيارات والمشاة.. نسوة مختفياتٌ تماماً في ملابس داكنة ضافيةٍ، ورجال يخبُّون بسرعةٍ وتجهم. وفي الأركان راح يمشي جيئةً وذهاباً رجالٌ ضخام الجثث بلحىً مرسلةً وجلاليبَ وشملات رؤوس بيضاء.. كانوا يتمنطقون بأحزمةٍ جلديةٍ عريضةٍ تتدلى منها خناجرُ معقوفةٌ وسيوفٌ مُبَيَّتَةٌ في أغمادها. وكانت الخناجرُ والسيوفُ تتأرجح على إيقاع خطوِهم المتثاقل." X V.

كان هذا الجزء الثاني الأوسط من القصة، أو الجزء الخارجي الذي يصور المشهد خارج الشقة التي أحكما غلقَها. الميدان يلخص لنا صورة العالم حول الشابين. هو عالم يملؤه هؤلاء الذين نبحث عنهم، بلحاهم، وجلابيبهم، وقد زادتهم الخناجر والسيوفُ المتدليةُ منهم بياناً لعنفهم. وجسَّد العنف والوحشيةَ تجسيداً هذا التحطيم لتمثال يوحي نحتُهُ بفكرة الحرية، وروح الانطلاق، ومعنى الجمال والرقة، وقيمة الحضارة من قبلُ ومن بعدُ. ومن بلاغة الحذفِ في وصف تحطيمهم للتمثال أن الساردَ الذي جعل من نفسِهِ عيناً مفتوحةً ليقدم لنا وصفاً بصرياً محضاً، قد أهمل أن يذكرَ لنا المادة التي صيغَ منها التمثال، أهو حجرٌ أم هو نحاسٌ؟. لايريد لحواس القارئ أن تستحضر مادةً صلبةً خاليةً من الإحساس، يريد له أن يستبقيَ الإحساس بأن المرأة والجواد يمكن أن يكونا كائنين حيين نابضين بالشعور، وإن لم يكونا كذلك؛ لأنه يريد لوعي القارئ أن يستبقيَ إحساساً - لا ضرورة لأن يكون إحساساً صريحاً واضحاً - بأن هذه الوحشية تغتال الإنسانية والقيم النبيلة، ولا يقلقها حاجة الإنسان إلى الجمال. ولعل دلالة النحتِ الذي صُنِعَ عليه التمثالُ تبعثُ على الشعور بأن هذه الوحشيةَ لن تقتلَ الجمال فحسب، بل هي تقتل قيمة الحرية قبل كل شيء. تقتلها حين تصوغ البشرَ جميعاً في هيئةٍ واحدةٍ هي

الهيئة التي بدا عليها المارة في الطريق، وتقتلها حين تقهر شابين بريئين على ان يسجنا نفسيهما في بيتهما - لسببٍ يظهر بعد قليلٍ - وهما في عمرٍ مفعمٍ بالتطلع إلى الحرية والانطلاق، وتقتلها حين تقتل رمزَها الجميل الذي مثّله التمثالُ.

وتعود بنا الحركةُ الثالثةُ من القصةِ القصيرةِ إلى الشابين داخل الشقة، ونحن لازلنا لا نعرف لماذا وضعا القُفْلَ على الباب من خارج وهما يتسحبان في الشقة من داخل على الرغم من انها شقتُهما حيث صورة زواجهما معلّقةٌ على الجدار؟.

احكما الستارة، ووقفا متواجهين جامدين، وارتمى كل منهما في حضن الآخر. ثم استدارا وسعيا على أطراف أصابع الأقدام إلى حجرة نومهما المعتمة. وتأكدا أنهما أغلقا باب الحجرة في حرصٍ. واتجها إلى السرير. على السرير كانا قد وضعا صفين من الكتب وكرسيين، وفوقها اغطيةٌ ثقيلةٌ مرفوعة تصنع خباءً دخلا تحته. في خبائهما وضعا اباجورة مضيئة، يمنعان ضوءها من النفاذ خارج الخباء بالغطاء، والعتمة، والأبواب المغلقة. وإلى جوار الأباجورة مسجل ترانزستور مفتوح الباب، تتناثر حوله أشرطة كثيرة لأم كلثوم، وفيروز، وفرقة الموسيقى العربية.

ههنا تنتهي القصة الصامتة. تتركنا نستنتج من صمتها أننا أمام عالمٍ مخيفٍ - للأسف ليس فانتازيا، على الأقل جسدته دولة طالبان -يحاصر الفنون بالتحريم، ويَحْرِمُ الإنسانَ حريةَ الاختيار، وينحت الناسَ جميعاً في قالبٍ واحدٍ. هو عالم يُضْطَر فيه شابان بريئان إلى هذا الرعب كلِّهِ، وهذه الاحتياطات كلِّها، لكي يسمعا غناءً جميلاً حلواً لا يناقض التراثَ والهوية والعقيدة في شيءٍ من قريبٍ أو بعيدٍ.

وإذا انتقلنا إلى الشعر فمن الطبيعي ألا نجد ديواناً معنياً بأن يرسم صورةً واضحةَ المعالم للإرهابي الذي نبحث عن صورتِهِ الأدبية. وذلك يرجع إلى أسبابٍ: أولها أن الشعر لم يعُدْ فناً جماهيرياً قادراً على أن يرسِمَ صوراً إعلاميةً مؤثرةً، وإذا كانت الرواية - التي يشيع القولُ إننا نعيش زمن الرواية - لم تحقق هذه الصورة فإن الشعرَ لن يحققه كذلك، وثانيها أن الشعرَ من السبعينيات إلى السنوات الأولى من التسعينيات كان يتبنى لغةً مجازيةً تركز النظرَ على الرؤية الشاملة للعالم التي ينطلق منها الشاعر، ملمحةً إلى الأبعاد السياسية، وهموم جموع الناس وكتلتهم الكبيرة، وهذا النهج يَصْرِفُ النظرَ عن الظواهر الاجتماعية المحددة التي من نوع هذا الإرهابي الذي نتلمس له صورةً أدبية. ومع استواء التسعينيات تحول الشعرُ، في قدرٍ غير

قليلٍ منه وليس كله، عن اللغة المحلقة في سماء المجاز، إلى لغةٍ أوضح وأبسط وأقرب لما هو متداول، ولكنه انشغل ايضاً بالعالم الذاتي المحدود الذي تجد الذات نفسَها حبيسةً فيه، فضاق مدى النظر عن رؤية الظواهر الاجتماعية الأوسع أيضاً.

ولقد نبهني بعضُ الأصدقاء إلى قصيدة حسن طلب النص الأسود التي كتبها معلقاً على ازمة نصر حامد ابو زيد المشهورة التي اتُّهِمَ فيها بالردة، وقضت المحكمةُ بالتفريق بينه وبين زوجهِ لهذا السبب، اعتماداً على بعض الاجتهادات في كتبه التي تدور حول فكرة التأويل وقراءة القرآن الكريم من منظور تاريخي بشري. ولكن القصيدة تبدو مشغولةً بخلافات المثقفين التي لها جذورٌ في الظواهر الدينية الاجتماعية المستجدة، وليست مشغولةً بنموذج الإرهابي الذي نبحث عنه. ولعل هذه التفرقة تكشف لنا طبيعة اهتمامات النخبة المثقفة التي لاتجاري التحولات الاجتماعية وظواهرها، وتمنعها شواغلها من أن ترصد بعنايةٍ التكوينات الاجتماعية الجديدة على الرغم من ان هذه التكوينات هي التي اغتالت منهم فرج فودة، وطعنت عنقَ نجيب محفوظ، وكادت تودي بمكرم محمد أحمد.

ومن الطبيعي أن يتسبب هذا كله في أن يكون للإرهابي المقصود حضورٌ جانبيٌّ ثانويٌّ غير واضح في الشعر. ولأسرد الآن نماذجَ شعريةً دالةً:

١ - كتب بعضُ الشعراء جملاً خاطفةً قصيرةً أوجزت الشعورَ بالمناخ الذي صنعه الإرهاب؛ من ذلك أن كتب محمد بدوي: " **إنه الفضاء المؤمم باللاهوت**" [xvi]، فأوجز بجملةٍ شعوره بأن طريقة التفكير التي أنتجت ظاهرة الإرهاب في بعض مستوياتها دون البعض الآخر قد أصبحت الفضاء العام الذي يتحرك فيه المبدع والمفكرو المثقف عموماً. ويشبه هذا أن كتب حلمي سالم، بلغتِهِ الشعريةِ الساخرة، ما أسماه بالوصايا العشر، كانت الوصية الثانية منها: " **احبس روحك في صندوقٍ من خزفٍ فالله كبير الخزافين**"، والوصية التاسعة منها:" **لا تشرب من ماء الغاوين: الشرعُ خصيمُ الشعر**" [xvii]. والوصيتان كلتاهما تتبنيان اللغة المنكورة التي يسمعها الشاعر من المتشددين تبنياً ساخراً يريد أن يكشفَ ما تؤدي إليه هذه الطريقة في التفكير من إهدار قيم الإبداع والجمال. ولدى حلمي سالم عبارة تشبه عبارة محمد بدوي في تعميمها، وهي تقول: "**تمشي كواقعةٍ في ضحى الإسلام**" [xviii]، وهي تكشف التطابق بين الصورة التي اخترناها دليلاً على الإرهابي والصورة التي كان المسلمون الأوائل يعيشون عليها

في صدر الإسلام أو ضحاه. ذلك أن مظهر هذه الشخصية، اللحية، الجلباب القصير، العصا أحياناً، طريقة الكلام، كلها محاكاةٌ لما نقلته المصادر القديمة عن مظهر الرسولِ والصحابة الذي عُرِفَ عنهم. وتبدو هذه الجملة القصيرة نابهةً بقدر ما تشير إلى الغربة الزمانية التي يحققها هذا المظهر لصاحبه.

٢ – وهناك مقاطعُ أطول حجماً ولكنها تحتمل أن تكونَ إشارةً ضمنيةً إلى هؤلاء الذين يمثلون الإرهاب؛ من ذلك قول أمجد ريان:

" يأتي فرسانُ العتمة، يمتشقون وروداً
متخثرةً ، ويدورون
أمام ظلالِ الأنقاض بتهليلات الزمن
المخبوء
تلك خطاطيف من البرق اشتبكت بين
هوائيات الموت" [xix].

وتعتمد الدلالة هنا على نوعٍ من التشفير يؤول فيه الفرسان المنسوبون إلى العتمة، حاملو الورود المتخثرة، إلى هؤلاء الظلاميين الإرهابيين الذين يستخدمون جمال التراث بعد أن يفسدوا نقاءه، ويحولوه إلى ورودٍ متخثرة، ليغدو أداةً للهدم، ولصنع الأطلال التي يحبون أن يقفوا عليها، لكي يصنعوا زمناً جديداً هو زمن حكمهم، وسيادتهم، وطغيانهم

الذين يريدون، والذي يبررونه بأنه إعمالٌ لقضاء سماويٍّ محتومٍ . والأمر كله لا يزال تأويلياً خالصاً .

ومن ذلك قول صلاح اللقاني:

" أين يرقد شيخُ الظهيرة الأخضر
تحت طبقات المتعة المعدنية
أم قرب جهنم حزن؟
لا أبالي كثيراً
فهناك فاصلةٌ أحياناً
بين السكين وراس الوردة " XX.

وتتوقف الدلالة هنا ، إلى حدٍّ كبيرٍ، على هذه السكين التي توشك ان تقطع راس الوردة والتي تقترن بشيخ الظهيرة. ويبدو ان الشاعرَ يفضل المراوغة، يتعلق بهذه المسافة الفاصلة بين السكين والرأس، ويتصور أنه قادرٌ بها على النجاة.

ومن ذلك حوارٌ اداره محمد احمد حمد في قصيدتِهِ " حوارٌ على ضفة النهر الكئيب"، فيه يقول للأنثى التي يحاورها إنه قد جاءها من معابد الشمس في منف، إلى " اروقة الخشوع في المساجد" فتسأل مستنكرةً : " أي مساجد " ، فيخبرها أنه يقصد مساجد مدينة الألف مئذنة، القاهرة، فتقول :

" لا انكر المآذنْ
لكن كَفَرْتُ بأمةِ الصحراء والخيامْ

ذاتِ العباءاتِ،اللحى، العمائمْ " xxi.

والدلالة هنا تنشأ عن رفض المقطع هذه الثقافة البدوية التي صنعت ثقافة الإرهاب، أو على الأقل، يجد فيها الإرهابُ حاجتَهُ .

ويحوِّمُ محمد فريد أبو سعدة فوق الأرضِ نفسها على نحوٍ مختلفٍ حيث يقول:

" أنا لا أخشى الموتَ
لقد فعلتُها ثلاثَ مراتٍ من قبل
صدقني
فما أن تظلَّ واعياً
ومنفصلاً عما يحدثُ
حتى ينكشف لك هذا الحفلَ التنكريُّ
فيفر الملاكان بسجلهما الطويل
ويهرب الثعبانُ
الأقرع " xxii.

وليس المقصودُ هنا السخريةَ من الموت في ذاتِهِ، أو من الأحاديث والأخبار التي وردت متعلقةً بعذاب القبر والملاكَيْن اللذين يسجلان أعمال الإنسان عن يمين وشمال، أو الملاكَيْن اللذين يسألانه في القبر . وإنما النص يسخر من الثقافة الدينية السائدة التي تحسب أن الرعبَ من الموت والحساب هي وحده ما يحرك الوجدان الديني، وليس رقة الشعور، وحُسْنَ الخُلُق، والشعور بالحاجة إلى ربٍّ حكيمٍ

عادلٍ. وقد يكون رفضُ هذه الثقافة الدينية السائدة أمراً لا يخص الإرهاب في ذاتِهِ، لكنه، كرفضِ الثقافة البدوية أو النفطية، هو رفضٌ لما تصورت الثقافة المصرية طويلاً أنه ليس بمعزلٍ عن تغذية الإرهاب، وتعميق الهوة بين الإنسان وعصرِهِ، ودفعه إلى مخاصمة وطنه وشعبِهِ ونظام الحكم في بلدِهِ مخاصمةً دمويةً رهيبةً .

ومن ذلك قول محمود خير الله :

" عاد بلحيةٍ

من بلاد المملكة

فداهمتهُ زوجتُهُ السمينةُ

بقبلةٍ وحضنٍ

أمام عيون المارة " xxiii.

فهو يرسم مشهداً شديدَ البساطة، جليَّ الدلالة، يُظهِرنا على التناقض الذي يأتي به المعارون إلى الخليج، فيعودون وقد حملوا ثقافةً دينيةً مختلفة - يشار إليها عادةً بالثقافة البدوية أو النفطية، وأحياناً تُسَمَّى تحديداً بالوهابية مادمنا نقصد المملكة العربية السعودية - فإذا بالتحول الديني الذي تمثله اللحية في المقتبس، يجعل الرجل يتحرج مما لم يكن يتحرج منه، وما ليس هناك داعٍ للتحرج منه، وهو أن تحضنه زوجته وتقبله تحية زوجة مشتاقةٍ لزوجٍ عائدٍ من غربة، وهي بالضرورة تحيةٌ تخلو من الشهوة قطعاً، وتمثل فعلاً إنسانياً شديدَ البراءة لأوجه التحرج منه. والمشهد كلُّهُ

يؤول إلى إنكارِ كنائي الطابع لثقافةٍ غريبةٍ عن مألوف الناس في الوطن ظهرت مصاحبةً لتحولات اجتماعيةٍ هائلةٍ كان الإرهاب أخطر ما قادت إليه وتحققت فيه، وكان هو، على أنحاء عدةٍ، ناشئاً عنها.

٣ - هذا التركيز على ما يبدو جذوراً ثقافيةً للإرهاب لا على الإرهاب في ذاتِهِ، لا ينفي أن هناك نصوصاً أقرب صلةً بما هو إرهاب، منها قول محمد سليمان:

" رأيتكم تستأصلون بلادَه من مقلتيهِ
وتسرقون دمَهُ
ورأيتكم تستدرجون اللهَ
كي يعطيكم سيفاً
وتأشيرةَ دفنٍ " xxiv .

وهنا يقترن التدين المشارُ إليه بلفظ الجلالةِ ، بالسيف، وبالقتلِ الذي كنَّت عنه تأشيرةُ الدفن. ودلالة الاستنكار لاستخدام الدين وسيلةً ومبرراً للقتل واضحةٌ في استدراج الله، والله عز وجل لا يستدْرَجُ إلى شيء؛ فهو المريد الفعال المسيطر، ولكنَّ الاستدراجَ المُحَالَ يكشف خسةَ ما يفعلون. ويشير المقطع إلى التناقض الذي يخترعونه بين الوطنية المتمثلة في محبة البلاد وحملها في مقلة العين كنايةً عن الحب والرعاية، وتدينهم الخطر الذي يستلب الناس أرواحهم، ويجعلهم خصومَ أوطانهم، ويفرِّقُ بين المرء وأهلِهِ.

ويقدم سامي الغباشي مشهداً بسيطاً دالاً على هذا الانفصال بين الوطنية والتدين الذي يقع في توهمِهِ كثيرٌ ممن تغريهم الأفكار الجديدة التي تحيط بظاهرة الإرهاب:

" حين انسل بلحيتِهِ
كي يستنزل لعنات الرب
على كل خصومِ الدول العربية
طالب أن تبتعد فتاةٌ
تهتف ضد القتلة
واشترط أن يطفئَ رجلٌ سيجارتَهُ
كي ينصرنا الله ! " XXV.

هذا مشهد مظاهرة من المظاهرات الأخيرة التي بدأت كل التيارات تشارك فيها، وهذه المظاهرة قد جمعت واحداً من هؤلاء الذين يبالغون في تطرفهم الديني، وقد جعل المقطع انسلالِ اللحية علامةً عليه. وانسلالُ اللحية وحده ليس العلامة الأهم؛ فأهمُّ منها سلوكُهُ؛ فهو يرفض أن تقف على مقْرُبَةٍ منه فتاةٌ تهتف ضد القتلة، فهي فتاةٌ، مظنةُ الفتنة، وهي تهتف بشعارٍ غير دينيٍّ ليس شعارَهُ، والأغرب أنه يصر على أن يطفئَ أحد المتظاهرين سيجارتَه لكي ينصرهم الله على توهم أن نصر الله مقَيَّدٌ بهذه الطاعاتِ الظاهريةِ الهَيِّنَةِ، وليس مقيداً على الحقيقةِ بأن نستوفيَ أسبابَ النصر، ونأخذُ بها جميعاً .

٤ - بَقِيَ أن نقفَ أمام قصيدة محمد صالح " الرجال البيض " :

" الرجالُ البيضُ يقفون بالباب
ما الذي يريده الرجالُ البيضُ
الرجالُ البيضُ
يأتون دائماً بالخيرِ
هكذا يبدؤون كلامَهم
ثم يُفْرِغُون أمامنا بضاعتَهم
ما الذي يريده الرجالُ البيضُ
الرجالُ البيضُ
لا يريدوننا بيضاً مثلَهم
إنهم فقط
يريدوننا على هواهم
ما الذي نقوله للرجال البيض
إنهم يُسْرِفُون في هز رؤوسهم
وفي تَوَددِهم
لكننا نمسكُ عن الكلام
في حضورِ الرجال البيضِ
فالرجالُ البيضُ
لديهم دائماً ما يقولونه
والرجالُ البيضُ
مُدَجَّجُون بالسلاح " xxvi .

هؤلاء الرجال البيض يستطيعون أن يكونوا صورةً واضحةً لما هو إرهاب، ولهؤلاء الذي يهيئون له السبيل بالفقه

الذي يناسبه، أو الأفكار التي تدفع إليه. وهم مدججون بالسلاح، وهذا السلاح علامةٌ واضحةً على كونهم إرهابيين . وعلى الرغم من أن النص يدينهم بوضوحٍ، يراهم مخادعين، يخدعون الناسَ بالخيرات التي يدعون إليها، ثم يتحولون إلى سلطةٍ جديدةٍ مهيمنةٍ، فإن النص يذكر لهم أنهم يدعون إلى الخيرات التي هي وسيلتهم إلى الناس، ويذكر لهم أنهم يدخلون إلى الناس من أبواب البلاغة والكلام الطيب. وفكرة أن الأدب حين يعرض للإرهاب مضطرٌ إلى أن يقرأ في الإرهابي إنسانيته قبل أن يقرأ فيه الإرهاب، تعني أن صورة الإرهابي في الأدب صورةٌ مزدوجةٌ، هي من ناحيةٍ صورة إنسانٍ قد يبدو خيّراً أو طيباً، ولكنه، من الناحية المقابلة، خطيرُ المسلك، ينبغي أن نتخذ منه الحذرَ والحيطة، وأن نقاومه مقاومةً .

وعلينا الآن أن نجمل ما توصلنا إليه في نقاطٍ :

١ - لم يستطع الأدب المعاصر من سنة ١٩٧٥م التي تؤرخ بها بداية استواء الظاهرة على ساقيها إلى اليوم، أن يقدم نصاً واحداً تقرنه ذاكرة الناس بتصوير الإرهاب على الرغم من خطورة الظاهرة. إننا لن نبالغ إذا قلنا إن ظاهرة الإرهاب طوال المدة من ١٩٧٥ إلى ١٩٩٩م(= طوال خمس وعشرين سنةً) كانت تمثل حرباً مستمرةً(= وإن تكن معاركها في مصر متقطعةً من

اسبوعٍ إلى اسبوع) ولكن كثيراً من الأدب لم يسمع بها، أو تجنب الخوض فيها.

٢ - استطاعت الروايةُ ان تقدم صورةً سرديةً للإرهابي بفضل كثرة الشخصيات التي بها، خصوصاً حين يكون هدفُ الرواية ان ترسم لوحةً واسعةً لحقبةٍ من الزمان، فكان من ذلك شخصية طه في عمارة يعقوبيان، وشخصية داش في الظلام الدافئ.

٣ - والتفتت بعضُ نصوص القصة القصيرة للظاهرة، وقد تمثلنا بنصٍّ جميلٍ لمحمد المخزنجي، اسمه" على أطراف أصابع الأقدام" .

٤ - أما الشعرُ فكان ابعد من ان يرسم صورةً واضحةً للظاهرة بسبب طبيعة لغته المسرفة في طلب المجاز حيناً ، والتركيز على الخبرة الشخصية حيناً آخر. وقد اعتمد الشعر غالباً على الإيماء بأكثر مما حاول ان يرسمَ صورةً شاملةً للإرهابي شأن قصيدة محمد صالح " الرجال البيض" .

٥ - ولقد الح الأدب – وربما ثقافة النخبة كلها – على الأبعاد الثقافية الأعلى للظاهرة المتمثلة في ثقافة النفط، وفي الفكر الأصولي الذي تأسس عليه الفكر الإرهابيُّ بعامةٍ وإن تكن الأصوليةُ متنوعة التيارات، لا يصح ان نصمها كلها بوصمة الإرهاب على قدرٍ واحدٍ .

وهذا الإلحاح قاد الأدب بعيداً عن النفاذ في قلب الظاهرة وعرض عالمها التحتي الرهيب. ولستُ أعرف إذا لم يجد الكتابُ المشغولون بالحياة الاجتماعية في هذا العالم السفلي الذي يعيش أصحابه في غير الزمان إغراءً بالكتابة فأين يجدون؟!.

٦ - وتميز الأدبُ بأمرٍ مهم هو أن الصورة التي تُرْسَمُ للإرهابي ليس صورةً سلبيةً محضةً ، فالإرهابي إنسان يمكن أن يكون صاحبَ قلبٍ حالمٍ بريءٍ، وإن يكن مخدوعاً، قد توهم أن وسائل العنف التي ينتهجها هي بحق استجاباتٍ لأوامر إلهية مشرفةٍ تطهر الأمة من أدرانها، وتقودها إلى عالمٍ أفضل. وينبغي أن نفرق بين إنسانية الإنسان وإدانة سلوكه الخاطئ. ويبدو أن تراجع الجماعات الإرهابية عن العنف نتيجةٌ طبيعيةٌ لحوارٍ أجرته الأجهزة المسئولةُ عن الأمن مع أفرادها تقديراً لكونهم بشراً يمكن تبصيرُهم بالحقيقة.

....

[1] فؤاد قنديل : رتق الشراع – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة أصوات أدبية – ع ٣٤١ – ط١ – أكتوبر ٢٠٠٣م – ص ٥٦.

[1] نفسه – ص ١٢٧ .

[1] نفسه – ص ١٣٣ – ١٣٤ .

[1] نفسه – ص ١٦٤ .

[1] أحمد ماضي: الظلام الدافئ - ط١ – ٢٠٠٤م – ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

[1] نفسه – ص ٢٧٥.

[1] نفسه – ص ٢٩٥. وتوفر لنا سمية صورة من الأفكار التي كان كتابنا يرددونها عن الإرهاب في وقت باكر، وهي ما أشرتُ إليه بدايةً وأنا أميز بين التعريف الرسمي والتعريف المضاد.

[1] نفسه – ص ٣١٠.

[1] نفسه – ص ٣١٧ – ٣٢٠.

[1] نفسه – ص ٢٩٣، ٣٠٩.

[1] نفسه – ص ٣١١.

[1] نفسه – ص ٣١٢ - ٣١٤.

[1] نفسه – ص ٣٢١.

[1] نفسه – ص ٣١٦.

[1] د. محمد المخزنجي: البستان(= مجموعة قصص) - دار سعاد الصباح - ط١ - ١٩٩٢م - وكنتُ قد اخترت القصة ونشرتها ومرفق بها مقالٌ تحليلي في مجلة الثقافة الجديدة منتصف التسعينيات لأني أعتقد أن الصورة التي رسمتها للإرهاب كانت تحتاج إلى تنبيه الأدباء لها نظراً لندرة كتابة مثلها. ومن الطريف أن القصة قد كُتِبَتْ قبل أن نشهدَ صور طالبان يحطمون تماثيل بوذا الشهيرة، الصور التي استبقتها القصة بحق.

[1] محمد بدوي: تلويحة النسيان التي تعبر دون هدف - كتاب الجراد – ط١ - مارس ١٩٩٨م - ص ٨٤.

[1] حلمي سالم: يوجد هنا عميان - دار كاف نون - ٢٠٠١م - ص ١١٢.

[1] نفسه – ص ١١٣.

[1] أمجد ريان، مرآةٌ للآهة – دار شعر - ط١ – ١٩٩١م – ص ٦٩ – ٧٠.

[1] صلاح اللقاني، تاسوعات – دار النهر – ١٩٩٦م – ص ٥١.

[1] محمد أحمد حمد، أشرعة الغيمة المضيئة – المجلس الأعلى للثقافة – ١٩٩٧م – ص ٨٨ – ٨٩.

[1] محمد فريد أبو سعدة، جليس لمحتضر - أصوات أدبية – ع ٣١٨ – ط١ – ٢٠٠١م - ص ٩ وهذه هي الصفحة الأولى في الديوان.

[1] محمود خير الله، ظل شجرة في المقابر – دار البستاني – ط١ – ٢٠٠٤م – ص ٧٠.

[1] محمد سليمان : أحاديث جانبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩١م – ص ١٩ .

[1] سامي الغباشي : رصيفٌ يصلح لقضاء الليل – دار سنابل – ط١ – ٢٠٠٤م – ص ١٣ .

[1] محمد صالح : مثل غربان سود – دار ميريت – ط١ – ٢٠٠٥م – ص ١٣ – ١٤ .

النسق الثقافي لبدو سيناء وتحديات الإرهاب

حمدي سليمان

يشكل المجتمع السيناوى فى عمومه مجتمعاً ذا حضارة قديمة يمكن أن نردها إلى أصول فرعونية وعربية وإسلامية كما أن للجماعات القبلية التى تعيش فيه تاريخاً قديماً وتراثاً تقليدياً لا تزال تحتفظ بالكثير منه ويؤلف جانبا من حياتها الثقافية والفكرية ونظرتها إلى العالم .

وهذا المجتمع ذو الخصوصية الأيكولوجية هو واحد من المجتمعات المستهدفة فى خريطة التنمية المصرية حسب الاستراتيجة التنموية ، وذلك لما تمثله هذه المنطقة من اهمية عظمى لمصر ولأمنها القومي، إلا أن هذه البقعة الساحرة لا يمكن التعامل معها فيما يخص قضية التنمية دون مراعاة للخصوصية البيئية والثقافية ، فتجاهل مثل هذه الثوابت يزيد من إحساس فقدان الثقة بين البدو والمؤسسة على اعتبار أن هناك توترات ورواسب فى هذه العلاقة ، وهى توترات يرجع الكثير منها إلى عدم وجود قراءة متعمقة لثقافة هذه المنطقة ، إضافة إلى عدم استعانة المؤسسة فى مشاريعها التنموية بالدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية للمتخصصين فى هذا المجال .

وقد فجرت العمليتان الإرهابيتان بطابا وشرم الشيخ هذه القضية حيث لم تتصور الحكومة أن يد الإرهاب سوف تمتد إلى هذه المناطق رغم إدراكها لأهمية وخطورة شبه جزيرة سيناء ، فهي ليست كباقي المناطق السياحية المصرية ، كما أن العائد من العملية السياحية بها أصبح يمثل رافدا مهما فى الدخل القومي المصري ، إضافة إلى أن جزءا من هذه المنطقة وهو مدينة شرم الشيخ لم يعد ضمن أشهر وأهم المنتجعات السياحية العالمية فقط بل أصبح فى طليعة الأماكن على الخريطة السياسية والسياحية والإعلامية ، وإذا كان حجم التصورات والتصريحات الأمنية المتسرعة واللافتة للانتباه لدور البدو فى هذه التفجيرات قد فجر العديد من الأسئلة عن طبيعة العلاقة بين بدو سيناء والحكومة فإن هذه الورقة البحثية وفق ذلك ترتكز بشكل أصيل على ثلاثة محاور هي :

أولا: التعرف على النسق الثقافي البدوي السيناوي .

ثانيا : التأثيرات المختلفة على النسق الثقافي فى المنطقة.

ثالثا : الوقوف على بعض أسباب التوتر فى طبيعة العلاقة بين الحكومة وأهالي المنطقة الأصليين .

المحور الأول: التعرف على النسق الثقافي البدوي السيناوي

الثقافة البدوية كنسق فرعي :

فى البداية تجدر الإشارة إلى ان النسق هنا يعني الوحدة الشاملة التى تتألف من عدد كبير من العناصر والمكونات المتفاعلة ، وعلى الرغم من كثرتها وتعقدها وتناقضها فى كثير من الأحيان إلا ان كل عنصر من العناصر يقوم بوظيفة معينة من شأنها الإسهام فى تماسك هذا الكل .

والنسق الثقافي هو رسم صور للعلاقات الاجتماعية تحت ظل ثقافة معينة حيث أن الثقافة بوصفها منتجا إنسانيا واجتماعيا وتاريخيا يأتي حصاد تفاعلات اجتماعية متعددة ومختلفة داخل البيئة الاجتماعية بهذا المجتمع أو ذلك ، كما أنها تشتمل على الفلسفة والطرائق المتنوعة التى تبدعها الجماعة للتفاعل مع الإمكانات والعوالم المحيطة بها والتعبير عنها، والرمز بشأنها وتفسيرها وتقويمها، لانفتاح أساليب وآليات ضبط تيسير هذه الإمكانات ، وتوفير إشباع يضمن تفاعل الجماعة وتجددها .

وفى هذا المسعي يجب التمييز بين نوعين من الثقافة، فهناك الثقافة القومية وإلى جانبها توجد ثقافة الإنسان الفرعية التى ترتبط بالجماعات الإقليمية والتي يميزها نمط من المعيشة يختلف عن الثقافة الكلية ، لكنها فى الوقت نفسه تحتوي على عناصر تشترك فيها مع الثقافة القومية .

وزيادة فى التحديد حول موضوع الثقافة الفرعية التى نود التأكيد على واحدة منها، نشير إلى أن للبدو ثقافتهم الخاصة التى تتميز عن غيرها من ثقافات الجماعات الإقليمية الفرعية الأخرى ، وعن الثقافة القومية ، ويأتي هذا الاختلاف والتفرد من تماسكها ووحدتها وعلاقتها الحميمة بالبيئة الطبيعية المحيطة، وساعدها على ذلك العزلة التى تعيش فيها ، وبُعد هذه التجمعات البدوية عن تيارات التغير والاحتكاك الثقافي لفترات طويلة .

تنقسم الثقافة البدوية كغيرها من الثقافات إلى عناصر مادية و اخرى غير مادية إلا ان ما يميزها هو الاعتماد الأكبر على مفردات البيئة الطبيعية المحيطة ، وإبداعية البدوي فى طريقة التعامل معها وتوظيفها بالقدر الذى يوفر له حالة من التكيف والاكتفاء النسبي .

عناصر الثقافة المادية البدوية :

لكي يعيش البدوى كان عليه إشباع حاجاته الأساسية من طعام ومأوى واتقاء شدة الحر والبرد مستعينا بما لديه من نظام اجتماعي ووسائل ثقافية متوارثة، فهو لم يترك شيئا اتاحته له الطبيعة دون الاستفادة منه بما يحقق له الكثير من متطلباته البيولوجية فقد استخدم جلود الحيوانات فى صناعة آنية لحفظ الماء والألبان كما استخدم اصوافها فى صناعة ملابسه واغطيته واستخدم

لحومها طعاما له كما منحته الطبيعة النباتات البرية التى يستخدمها فى كثير من الأغراض فمنها ما أكله ومنها ما قدّمه علفا للماشية والإبل من خلال المراعي الطبيعية وتوضيحا لطبيعة الثقافة المادية فى المجتمع البدوي فانه يجب علينا أن نتناول الموضوعات التالية :

١) المسكن البدوي التقليدي:

يقيم البدوي مساكن من الشعر تختلف من حيث الحجم والشكل بحسب إمكانيات الأسرة فمن هذه المساكن،
او ما يطلق عليه البيوت، ما هو كبير يقوم على أعمدة يستوعب الأهل والضيوف خصوصا فى فصل الشتاء بالإضافة إلى الإبل والغنم والخيل ومنها ما هو صغير لا يكاد يسع حتى ساكنيه وهذه البيوت مصنوعة من شعر الماعز ولكن الجودة تختلف تبعا للعناية بالغزل والنسيج وهذه البيوت غير ثابتة وإنما تربط بأحبال متينة ومشدودة بأوتاد مثبتة فى الأرض بأعمدة خشبية من جذوع النخيل وتقسم البيوت الكبيرة إلى اقسام يخصص كل قسم لغرض معين و الخيام المصنوعة من الشعر كانت نحاك على شكل ظهر الثور.

٢) الزى والزينة:

نادرا ما يهتم البدوي بمظهره الخارجي وعادة ما يكون ذلك فى المناسبات الخاصة فقط حيث يقومون بحلاقة

ذقونهم وشعورهم بمساعدة بعضهم بعضا . والبدوي فى الأيام العادية لا يرتدي سوى الجلباب أما فى المناسبات المختلفة كالأفراح والمآتم وعند تبادل الزيارات فهو يحرص على ارتداء ملابسه التقليدية وتمتاز ملابس البدو بالبساطة فالبدوي يكتفي عادة بثوب طويل وكوفيه وعقال وعباءة مصنوعة من الصوف ، وقد يزيد بعض البدو الميسورين هذا سترة أو ما شابه ذلك إلا أن العباءة لها دور مهم جدا عند البدوي فهي تقيه برد الشتاء القارص ويتوسدها اثناء الصيف ويحمل داخلها الكثير من حاجياته عند الضرورة وتتسم ملابس البدوي عموما بأنها فضفاضة ويرتدى الأطفال الجلباب ، أما ملابس النساء فهي مختلفة الألوان ومصنوعة من الأقمشة القطنية وغالبا ما تزين البدوية ملابسها بكثير من الرسوم "كانفاه" وتغطي راسها ووجها فى كثير من الأحيان .

٣) طعام البدو وشرابهم :

يتشكل طعام البدو من مفردات بسيطة حيث يتكون معظمه من اللبن والخبز والتمر وقليل من اللحم والأرز. والبدوي لا يهتم فى العادة بمراعاة تكامل العناصر الغذائية المختلفة فى طعامه فهو لايخرج فى الغالب عن الخبز (الفرشاح) واللبن الرائب واللبن الطازج أو اطعمة مصنوعة فى الغالب من السمن والدقيق واللبن كالعصيدة أو

المفروكة ولا يذبح البدو العنزات إلا أيام الأعياد أو عندما يستضيفون اغرابا وعندئذ يأكلون الأرز والبلح إن كان قد تم جنيه .

عناصر الثقافة البدوية غير المادية :

الحياة اليومية للبدو :

تتسم حياة البد و بشكل عام بالبساطة فعادة ما يصحو البدوي فى الصباح الباكر ، ويخرج الشبان لرعي الإبل بينما تخرج الشابات لرعي الأغنام ، وتستيقظ النسوة قبل طلوع الشمس ويقمن بإشعال النار ، وتصنع البدوية الخبز الفطائر الرقيقة للعمل. وبعد الغذاء يلتف الرجال مع حول لعبة السيجة وهم يشربون الشاي والدخان ويستمرون فى ذلك إلى أن تغيب الشمس فيشعلون النار بجوار العرائش وهى تعريشة تصنع من جذوع النخل لتقيهم حرارة الشمس وفى الليل تحلو الأحاديث أما النساء والأطفال فيجلسون فى البيت وينام الجميع بعد العشاء مباشرة، والبدوي يحب أسرته ويحرص على الجلوس معهم.

أهم العادات البدوية :

يعرف عن البدو الشجاعة وإكرام الضيف وعدم الإسراف. ومن العادات المتأصلة عند البدو عادة الزواج الداخلي أي بين الأقارب العاصبين وبوجه أخص بين أبناء العمومة، وإن كان هذا لا يمنع بطبيعة الحال من وجود

زيجات من خارج الجماعة القريبة أو من خارج القبيلة ككل ولكنه بنسبة ضئيلة، بالإضافة إلى عادة تعدد الزوجات .

وهو نظام اجتماعي معترف به حتى من الزوجة ذاتها ، حيث يتم ترضيتها من قبل الرجل قبل إتمام الزواج الجديد، وقد تكون الترضية عبارة عن مبلغ من المال. وهم يبررون تعدد الزوجات بأن الرجل يبحث دائما عن الزوجة الشابة التي لا تتحمل مسئولية تربية الأطفال ، وبذلك يمكنها أن تتفرغ له، كما أن زواج الرجل أو الشاب يتم داخل القبلية حيث يقيم مسكنا صغيرا بجوار سكن العائلة .

التقاليد البدوية:

تبرز التقاليد البدوية فى عملية الزواج حيث تفرض إرادة الأب فى اختيار العريس أو الزوج على البنت دون مراعاة لإرادتها كما أن المجتمع البدوي لا يرحب بزواج بناته من الوافدين على اعتبار ان الزواج من غير البدوي عار للبنت والقبيلة ، وذلك لأنهم يخشون ان يطلق الرجل زوجته او يسئ معاملتها وهى بعيدة عن أهلها، ولهم فى ذلك قول مشهور يعبر عن نظرتهم لمثل هذا الزواج وهو : - يأكلها التمساح ولا يأخذها الفلاح -إضافة لقيم الكرم واحترام الضيف والحرص على العرض واحترام المراة وكبار السن واحترام الوالدين والتعاون .

المعتقدات البدوية:

ينتشر الكثير من المعتقدات الغيبية والخرافات في مجتمع البدو ويرجع ذلك لتراكم ثقافي عبر مئات السنين، حيث أنه محصلة لخبراتهم وتجاربهم مع عالم الطبيعة وعالم المجهول ، وبشكل عام فإن علاقة البدوي بالمعتقد الديني هي علاقة بسيطة ، حيث أن البدوي متدين بالفطرة وعلاقته بأداء الفرائض غير منضبطة، وهو لا يجد في ذلك حرمانية أو ما ينقص من إيمانه ، حيث أنه لا يميل الى التعصب الديني.

الطب الشعبي:

اعتاد البدو الاعتماد على أنفسهم في علاج مرضاهم فهناك أشخاص متخصصون من الرجال والنساء يقومون بمهمة العلاج ولا يقتصر عملهم على أبناء البدو بل يأتيهم أفراد من خارج سيناء للعلاج وهم يعتمدون في علاجهم على الأعشاب البرية الموجودة في البيئة المحيطة.

العرف والضبط الإجتماعي:

يسود المجتمعات البدوية نسق للضبط الاجتماعي خاص بهم متوارث عبر الأجيال وهو يتضمن مجموعة من القوانين والوسائل والأساليب التي تهدف إلى حفظ النظام وتحقيق تماسك المجتمع والحافظ عليه ويستخلص القانون العرفي

قواعده من واقع الحياة الاجتماعية البدوية ويهدف إلى الحصول على ترضية مناسبة لصاحب الشكوى عكس القانون الوضعي الذى يهدف إلى القمع والردع والقانون العرفي هو انسب القوانين لهذه المجتمعات حيث تسود فيما بينهم علاقة وجها لوجه.

كذلك لا يحبذ البدو طول الإجراءات التى يتم بها النظر للقضايا التى تعرض على المحاكم الرسمية مما قد يؤدي فى رأيهم إلى ضياع الحقوق علىالعكس من المجالس العرفية التى تحرص على النظر فى الخلافات والمنازعات والحكم فيها بأسرع وقت مع مراعاة الظروف الاجتماعية والاقتصادية للمتنازعين .

المحور الثاني :التأثيرات المختلفة على النسق الثقافي البدوي :

يعرف السوسيولوجيون أن المجتمع فى حالة تغير دائم وبطئ فى الوقت نفسه ، لذا فان هذا المجتمع (أي مجتمع) يجدد فى ضوابطه وآليات تماسكه من أجل أن يستمر يستطيع التصدي للمشكلات النابعة منه او الطارئة عليه ، وطبيعي ألا يحدث هذا بغير مصاعب، ولكن عندما تستشري التغيرية غير العلمية (العشوائية) نتيجة عوامل طارئة ، أو ظروف خارجة عن إرادة هذا المجتمع ، أو تغير مفاجئ فى نمط الإنتاج السائدة والتقليدي بها أو نتيجة لعملية تنمية فى اتجاه واحد تركز على جوانب دون غيرها ، أو عملية

تنمية تغفل طبيعة وثقافة المجتمع المراد تنميته ، فان هذه التغيرية غير العلمية قد تنتج تغيرا عشوائيا فى البيئة الثقافية والاجتماعية لهذا المجتمع، وفيما يخص المجتمع السيناوي نجد أن هناك العديد من العوامل والظروف التى ساهمت بشكل او بآخر فى تغير النسق الثقافي به ومن هذه العوامل .

الاحتلال:

ادرك المحتل بعد حرب يونيو ١٩٦٧ طبيعة المجتمع السيناني من حيث انه يختلف عن باقي المجتمعات القبلية العربية التقليدية الأخرى ، حيث انه مجتمع يمتلك مقومات طبيعية وبشرية تجعله اقرب ما يكون إلى المجتمعات القومية فى حد ذاته ، لذا عملت قوات الاحتلال على شن حرب نفسية مخططة ضد سكان سيناء منذ اللحظة الأولى للاحتلال .

وترجع خطورة فترة الاحتلال إلى محاولة فرض عوامل تغيير بالحيلة والهوادة ، من ذلك :

- تشجيع شباب البدو على تداول اللغة العبرية ، لا سيما من يعمل منهم داخل إسرائيل ، وفرض العبرية على الأوراق الرسمية كتراخيص السيارات والقيادة والبطاقات الشخصية وبطاقات العلاج.

- إنشاء عيادات طبية فى بعض التجمعات بهدف كسب الثقة وجذب البدو إلى عادات صحية جديدة .

- تشجيع الشباب على السفر إلى المدن الإسرائيلية للسياحة والترفية ، وقد جعلت السفر لمدنها أيسر من السفر إلى وادي النيل وذلك للتأثير على شباب البدو وإبهارهم بالحياة الحديثة.

- إدخال قيم جديدة تهدف لخلق فئة اجتماعية بين الشباب مرتبطة بقوات الاحتلال.

-إضعاف الهوية المصرية وإذكاء روح الانفصال.

وقد أثرت هذه المحاولات بشكل أو بآخر على بعض شباب البدو وحينذاك إلاأنه سرعان ما تلاشت بعد الانسحاب، ولكن بقيت مجموعة من المستحدثات منها : الاهتمام النسبي بالرعاية الصحية وتعلم قيادة السيارات ، تغير فى النمط الغذائي حيث كانت قوات الاحتلال توزع عليهم معلبات غذائية ، الاهتمام بالمادة (المال) فقد كانت قوات الاحتلال تعطيهم أموالا مقابل العمل أو من أجل شراء ما يلزمهم ، السفر لفترات طويلة وهو نادرا ما كان يحدث قبل ذلك ، تعلم البعض لحرفة الزراعة والاستقرار بمساعدة قوات الاحتلال وهو ما اثر على الثقافة البدوية ونمط حياتهم .

ومـن الواضـح أن معظـم هـذه المحـاولات كانت وسـط قطـاع الشباب لكونه الأميـل إلى تقبـل فكـرة التغير بعيـدا عن وعيـه بمـا بهـا مـن سـلبيات أو ايجابيـات أو مـدى تأثيرهـا علـى تراثـه وثقافته وثقافة مجتمعه .

<u>الهجرة إلى الوادي</u>

نتيجـة للاحـتلال هـاجرت مجموعـة كـبيرة مـن اهـالي سيناء إلى داخل مصر، وظهر تأثير ذلك على النسـق الثقـافي فيما يلي:

... الانفتاح على العالم الخارجي بصورة لم تكن موجودة من قبل حيث اهتموا بقراءة الصحف والمجلات ومتابعة الأحداث الخارجية خصوصا أخبار المعركة.

... التعـود علـى الحيـاة المدنيـة والحضـرية واكتسـاب عـادات غذائيـة جديـدة ،كمـا انهـم تعـودوا علـى عـادات جديـدة فـى الـزى والمظهـر وأسـلوب التعامـل مـع الغـير، وذلـك مـن خـلال تقليدهم لأبناء الوادي فى المناسبات المختلفة .

<u>أثر التنمية على تغير النسق الثقافي البدوي :</u>

صـاحبت مشـروعات التنميـة فـى سـيناء مجموعـة مـن التغييرات فى النسق الثقافى للسكان الإصليين وذلـك علـى النحو التالى

في المجال الاجتماعي :

سعت الدولة إلى تنمية الخدمات الاجتماعية عبر التوسع فى المجالات الخدمية المختلفة التي كان على رأسها التوسع فى المجال التعليمي حيث انشأت العديد من المدارس والمعاهد الأزهرية والكليات مما كان له اثر كبير على تغير نظرة البدو لأهمية وضرورة التعليم فى حياة أبنائهم ، بل اصبح منهم من يفضل لأبنائه التعلم من أجل العمل فى المجال الحكومي ، هروبا من عدم استقرار الأعمال الأخرى وتحكم أصحاب العمل فى إرادتهم، وهو ما يتماشى مع طبيعة البدوى حيث انه يفضل العمل الخاص أو الحكومي... إلا أن هذا الاهتمام من قبل الدولة بالعملية التعليمية لم يلق الاستجابة المتوقعة حيث مازال هناك بعض من البدو لا يتحمسون لتعليم ابنائهم خاصة بدو الوديان والمناطق البعيدة عن المدن ، إضافة إلى أن هناك قطاعاً من البدو يفضل عمل الأولاد ولا يرى فى تعليمهم فائدة مادية .

.. وفي مجال الصحة :

فى المجال الصحى ساهمت التنمية الصحية فى تغير نظرة البدو إلى الرعاية الطبية الحديثة حيث أصبح البدو يترددون بشكل ملحوظ على المستشفيات والعيادات الصحية، لم يعد هناك حرج فى عرض نسائهم على الأطباء وهو ما لم يكن موجوداً قبل ذلك، كما أصبح هناك اهتمام بالصحة

العامـة ورعايـة الأطفـال الصـحية وهـو مـا يشـكل طفـرة فـى الثقافة الصحية لبدو سيناء ، ورغم ذلك توجد نسبة غير قليلـة مـن البـدو يفضـلون العـلاج التقليـدي الطبيعـي ولا يرغبون فى الذهاب إلى الطبيب بل أنهم لا يثقون فى جدوى وفائدة هذه الأساليب العلمية الحديثة .

في المجال الإعلامي:

علـى المسـتوى الإعلامـي قامـت الدولـة بمـد الخدمـة الإعلامية من إذاعة وتلفزيون إلى منطقة سيناء عن طريق جهـاز الإذاعـة والتلفزيـون بمنطقـة القنـاة فهنـاك القنـاة الرابعة وإذاعة سيناء بالعريش ومدينة الطور إضافة لتوفر الصحف والمجلات بشكل يومي وهـو مـا سـاهم فـى رفـع الـوعي الثقـافي لبـدو سـيناء وسـاعد علـى تقويـة الشـعور بالانتمـاء للوطن الأكبر إلا أن نمطية هذه القنوات الحكومية وعدم اهتمامهـا الكـافي بمشـكلات المنطقـة جعـل الكـثير مـن أهـالي سـيناء يعـزف عـن متابعتهـا واللجـوء إلى الفضـائيات حيـث تـوفرت لـديهم الإمكانيـة الماديـة لشـراء أجهـزة السـتالايت وامـتلاك هـذه التكنولوجيـا ممـا جعـل هـذا المجتمـع ينفـتح بشكل أكبر على العـالم الخـارجى، بـل إن بعضـاً مـن صـغار وشـباب هـذه المنطقـة أصـبح يـردد مـا يشـاهده علـى هـذه الفضـائيات مـن أغنيـات متناسـياً إلى حـدا مـا تراثـه الفـني

والثقافي ، ويظهر ذلك بوضوح في مناسبات الأفراح المختلفة .

في المجال العمراني :

توسعت الدولة في بناء وحدات سكانية وإنشاء طرق ووحدات إدارية ومد خطوط الاتصال وقد سهلت الطرق المهدة وعملية السفر والتنقل ، ولكن فيما يخص الوحدات السكانية نجد ان البدو لا يتكيفون معها لعدم اتساقها و طبيعة الثقافة البدوية وحب البدوي للخصوصية والمسكن الواسع متعدد الأغراض فهم لا يفضلون السكن مع الآخر حتى لو كان هذا الآخر من أبناء العائلة أو القبيلة .

في المجال الاقتصادي :

تعددت أوجه التنمية الاقتصادية على أرض سيناء وذلك لامتلاكها للعديد من المقومات الطبيعية وهي مقومات وموارد ظلت بعيدة عن خطط الاستثمار والتنمية في الوقت الذي لو احسن استغلالها لتغيرت الحياة على أرض سيناء واضيف الكثير للاقتصاد القومي ، وإذا كان تعمير شبة جزيرة سيناء وتنميتها وتأهيلها بالسكان هو احد الأبعاد الإستراتيجية المهمة فمن المؤكد أن عمليات التنمية هذه سوف يكون لها تأثيرات مختلفة على النسق الثقافي لأهالي المنطقة نتيجة تغير النمط الاقتصادي لبعض السكان - والاحتكاك الثقافي ،خاصة أن هذه البيئات منها مناطق

صحراوية ظلت معزولة عن التقدم المدني ومفردات الحياة الحديثة لفترة قريبة إلى أن تم وضع خطة التنمية الثالثة فى مصر (٩٢- ١٩٩٧) وعلى وجه الخصوص اعتبار من عام ١٩٩٤ عندما صدرت وثيقة المشروع القومي لتنمية سيناء (١٩٩٤ . ٢٠١٧).

وقد امتدت يد التنمية للقطاعات المختلفة الزراعية والصناعية والتعدينية والرعوية إضافة لتنمية الثروة السمكية إلا أن القطاع السياحي كان أكثر حظا من حيث الاهتمام على المستوى الحكومي والقطاع الخاص ، وكان ذلك على حساب قطاعات أخرى مثل الزراعة والتعدين، وهى القطاعات الأكثر اهمية من حيث التعمير والتوطين ومع اعترفنا بأهمية تنمية القطاع السياحي فى سيناء فإن إشكالية التنمية فى هذا المجال تتبدى فى تأثيرها على النسق الايكولوجي لبعض المناطق ذات الخصوصية البيئية والثقافية وهو ما نستطيع ملاحظته بسهولة فى منطقة سيناء.

تأثيرات السياحة على النسق الإيكولوجى لسيناء :

على الرغم من ارتفاع عوائده الاقتصادية فإن النشاط السياحى هو أكثر الأنشطة إضرارا بهذه المنطقة بسبب تأثيرها السلبى على مناطقها الطبيعية وأثرها على التراث الثقافي المحلي ، وما تحدثه من تدهور تدريجي للبيئة

البحرية والبرية وهو تدهور لا يمكن عكس مساره بسبب ممارسات قد تبدو طبيعة ولكن لها فى الواقع عواقب خطيرة، ومثال ذلك الآثار الناتجة على النسق الثقافي ومنها الإضرار بنظام القيم السائد فى سيناء مما يؤدي إلى ظهور بعض المفاهيم التى لا تتوافق مع الخصوصية الثقافية لهذه المنطقة ، الإضرار بعناصر الثقافة المادية من خلال نزع وتجاهل كل ما هو قومي أو وطني (نسق معماري - زى - أدوات .. الخ) وهو ما قد يهدد بفساد البيئة الثقافية حيث انتشرت عادات تناول الوجبات السريعة بين البدو وارتدا ء الملابس الحديثة (الجينز والتي شيرت) كما انتشرت العلاقات غير الشرعية بين الأجنبيات وشباب البدو وهو ماله خطورة على المستوى القيمي ، إضافة إلى الاهتمام المتزايد من قبل البدو بالمال والصراعات والمنافسات وهو ما لم يكن موجوداً من قبل وقد ترتب عليه خلل فى العلاقات الأسرية بين الأبناء والآباء ، فوفرة المال فى يد الأبناء من العمل فى السياحة جعلهم بشعرون بالاستقلالية ولا يهتمون كثيرا بمراعاة شعور الوالدين ، كما امتد هذا إلى عدم الاحترام الكافي لكبار السن وشيخ القبلية واصبحت المكانة الاجتماعية تقاس فى كثير من الأحيان بما يمتلكه الأفراد من ثروة ، ومن المستغرب انه رغم حجم سلبيات العملية السياحية على التراث الثقافي البدوي إلا أن البدو

انفسهم هم اكثر المتحمسين للسياحة وذلك لكونها اصبحت تمثل المصدر الأساسي للدخل خاصة فى مناطق شرم ، ودهب ونويبع إضافة إلى انها تشكل قوة جذب للعديد من الاستثمارات المختلفة المصاحبة للعملية السياحية والتي يستفاد منها البدو بشكل أو بأخر، ومن المؤكد أن نسبة المستفيدين من البدو فى القطاع السياحي ليست ثروات طائلة من وراء هذا النشاط.

المحور الثالث : التعرف على بعض أسباب التوتر فى المنطقة :

تصورات خاطئة :

لا يفرق البدو بين الحكومة والوافدين من ابناء الوادي فيضمون كل ما يصدر فى حقهم من الاثنين إلى رصيد فقدان الثقة ، كما انه على الجانب الآخر هناك تصورات تاريخية خاطئة بنيت على أحداث فردية يعتبرها أبناء الوادي مرجعية للحكم على البدوي بالخيانة ، والتصوران يساهمان الى حد كبير فى حالة التوتر التى تمتد إلى فترات تاريخية بعيدة .

شواهد تاريخية :

كان لعزلة البدو وانتشارهم فى المناطق الصحراوية البعيدة عن المركز دورا كبيرا فى صعوبة تقديم الخدمات المختلفة لهم من قبل الحكومات المصرية ، وهو ما جعل هذه الجماعات بعيدة عن السيطرة ، إضافة لإحساس هذه

الحكومات بعدم انتماء البدو للحكومة المركزية ، وعليه ظلت العلاقة غير مستقرة لفترات طويلة ، حتى بدأت أجهزة الدولة تقترب تدريجيا من هذه المناطق وهو ما ساعد نسبيا على انفتاح البدو على وادي النيل ، إلا أن العلاقة لم تصل لدرجة الثقة الكاملة رغم ما تبذله الدولة من مجهودات فى هذا الإطار .

.. والوثائق التاريخية والمؤرخون يرصدون لنا كيف كانت الحكومة المصرية تستبعد ابناء البدو من الاشتراك فى الجيش المصري (الجندية) ولفترة قريبة كان أبناء البدو لا يتم اختيارهم كضباط احتياط فى الجيش ، إضافة إلى ما كان معمولاً به من عدم انتخاب ممثل برلماني لهذه المنطقة فى البرلمان المصري، وتعيين أحد ابناء الوادي ممثلا عنهم، كما حدث عندما اختير الشاعر أحمد شوقي لهذا المنصب قبل الثورة .

كما كانت هناك توترات قائمة قبل نكسة ٦٧ بسبب البلاغات المستمرة عن حالات التهريب المختلفة من قبل البدو .الذين كانوا يعتقدون أن أبناء الوادي العاملين فى المنطقة وراء هذه البلاغات ، واستمرت حالة التخوف والحذر والاحتراس من قبل البدو وتجاه هؤلاء الوافدين ، وأثناء فترة الاحتلال عملت إسرائيل على عزل هذه المنطقة عن الوادي ، وحاولت أن تفرق بين بدو سيناء والشعب المصري ،

إلا انه على العكس من ذلك كانت هناك مواقف مشرفة وبطولية لهؤلاء البدو خلال فترة الاحتلال ففى المؤتمر الإعلامي الدولي الذى عقدته القبايل العربية بسيناء تحت إشراف قوات الاحتلال التى توهمت انه سوف يكون لصالحها وأن البدو سيعلنون انفصالهم عن مصر ، لم يتنازلوا عن مصريتهم وانتمائهم للوطن وهو ما خيب أمال الاحتلال وهز صورته امام العالم، وأكد لهم أنه لا يمكن طمس الهوية المصرية لهذه القبائل ولا عن هذه المنطقة .

وبعد رجوع سيناء إلى حضن الوطن عملت الدولة على تعويض البدو من خلال المساعدات المالية والعينية المحدودة لتؤكد للجميع أنهم أبناء وطن واحد ، وبدأت مشاريع التنمية وبدأ أبناء الوادي يتوافدون على المنطقة ويتعاملون مع البدو وجها لوجه واستمرت العلاقات واستمر القبول والتقارب يتصاعد رغم المنافسات التى تشهدها حلبة قطاع السياحة ففى هذا النشاط يعتقد البدو أن أبناء الوادي أتوا لينافسوهم فى رزقهم حيث كان البدو يستحوذون على هذا النشاط من خلال تقديم خدماتهم للسياح ، ويطلق البدوي فى الأماكن السياحية على الوادي مسمى (مصري أو المصري) وهو ما يظهر عدم الرضا الكافي لبدو هذه المناطق عن تواجد أبناء الوادي بينهم وبهذه الكثافة .كما أن

ممارسات بعض موظفي الإدارات المحلية ضد البدو كانت مبرراً آخر لتعطيل التفاهم والتقارب بين الجانبين.

الإرهاب وتصعيد حالة التوتر :

شهدت مصر مجموعة الاعتداءات الإرهابية فى السنوات الأخيرة أثرت تأثيراً كبيراً على الأوضاع الاقتصادية والأمنية والسياسية يهمنا منها الاعتداءات التى كانت سيناء ميداناً لها قبل سلسلة تفجيرات طابا (السابع من أكتوبر ٢٠٠٤) وطالت فندق هيلتون طابا على الحدود المصرية الإسرائيلية ومكانين آخرين إلى الجنوب وقتل من جرائها ٣٤ شخصاً . وما تواتر من أنباء عن سلسلة تفجيرات بمطار العريش بشمال سيناء ، وكذا تفجيرات شرم الشيخ (الثالث والعشرين من يوليو ٢٠٠٥) وأدت إلى مقتل لا يقل عن ٨٠ شخصاً وجرح نحو مائتى شخص ، ووقعت هذه التفجيرات فى ثلاثة أماكن مختلفة بهذا المنتجع عبر سيارات ملغومة ، وقد عد المراقبون هذا الحدث الإرهابى هو الأسوأ ضمن نحو العشر سنوات .

ما بعد كارثتى طابا وشرم الشيخ :

فور وقوع العملية العدوانية بشرم الشيخ فى ٢٠٠٥/٧/٢٣ صدر العديد من التلميحات والتصريحات عن دور بدو سيناء فى هذه العملية بل تحركت أصابع الاهتمام لتشير إلى قبائل ومناطق بعينها وكأن الأمر كان معلوما أو متوقعا

وهو ما أثار دهشة كثير من المتابعين للحدث وكشف عن طبيعة الأزمة بين الحكومة والقبائل البدوية، وما بين التصريحات الرسمية ، والأسرار التى خرجت فاصبحت الصراعات الخفية معلنة والمسكوت عنه معلوما ، وتكشفت أسرار وثيقة العهد: وهى الوثيقة التى ابرمت فى معاهدة بين وزارة الداخلية ومحافظة سيناء وبين القبائل البدوية بالجنوب ، حيث ادركت أجهزة الأمن بعد انفجارات طابا فى اكتوبر ٢٠٠٤ أن مكمن التهديدات الأمنية فى باطن الجبل وتحت التلال العالية التى يجيد دروبها البدو وليس احد سواهم وانه لا سبيل امامهم لمواجهة هذه المخاطر التى يمكن أن تنفجر فى أى لحظة سوى التفاهم مع مشايخ القبائل وزعماء العائلات واستقطابهم، وتبلورت مطالب الجهات الأمنية والإدارية فى معاونة الشرطة ضد الخارجين عن القانون وتم الاحتكام إلى العرف المشروط بتوقيع هذه الوثيقة التى يتم بموجبها إهدار دم كل الخطرين على الأمن ، وأن يقوم كبار العائلات بإبلاغ الشرطة عن أماكن اختباء المتورطين فى العمليات الإرهابية وفى المقابل كانت هناك مطالب لمشايخ وقيادات البدو نظير ذلك تمثلت فى إنهاء حالة التعالي والتجاهل التى تمارسها الحكومة ضدهم واعتراف الدولة بملكية الأراضي والمنازل التى بحوزتهم على أن تحرر الجهات الادارية لهم عقود بهذه الملكية كما طالبوا

بتعيين أبناء البدو فى وظائف الحراسات الأمنية على أن يكون اختصاصهم بالطرق والمدقات بين التلال الجبلية وذلك لتأمين مدن طابا ودهب وشرم الشيخ ، كما طالبوا بإلغاء القرار الخاص بمنع ترخيص سيارات نصف النقل لأبناء البدو ، وإتاحة الفرصة للتوظيف فى الجهات الإدارية بالمحافظة وأن تكون سيارات الأجرة لأبناء البدو ، وتوفير فرص عمل لأبناء البدو فى المنشآت السياحية ، على أن تكون تبعية هؤلاء جميعا لقيادات القبائل من حيث اختيارهم وتوزيعهم على الوظائف وأن تترك لهذه القيادات تحديد المقصرين وعقابهم وتحديد الجادين ومكافآتهم ووافقت بعد ذلك الجهات الأمنية ومعها المحافظ ثم رفضت تنفيذها على اعتبار أن هذا يعد خروجا على نظام الدولة وبدأت حملة الاعتقالات للعديد من الذين شملتهم قرارات توسيع دائرة الاشتباه فى أحداث طابا ، وتيقن البدو أن الدولة لن تلتزم بهذه الاتفاقات والعهود الأمر الذى أحدث حالة من الغضب الممزوج بالتربص ضد ممارسات الجهات الأمنة والإدارية من ناحية وبين البدو وأفراد القبائل والقيادات وزعماء العائلات الذين تربطهم علاقات بأجهزة الأمن من ناحية أخرى حيث تبين لهؤلاء البدو البسطاء أن بعض قياداتهم تحصل علي امتيازات نتيجة تعاونهم مع الأمن، وأنهم أصبحوا أصحاب مشاريع سياحية ضخمة بمساندة

ومعاونة الجهات الأمنية والإدارية ، ولقد اظهرت أحداث شرم الشيخ مدى التقصير الأمني وتعنت الجهات الأمنية أمام نصائح البدو، وذلك عندما عرضوا عليهم تحريك الكمائن الثابتة من اماكنها وتأمين المدن بالشكل الذي يتلاءم مع الطبيعة الجغرافية لهذه المنطقة ، حيث كشفوا لهم عن أحد الوديان الذي يمثل ثغرة أمنية ويبعد عن شرم الشيخ ب٣٠ كيلو وهو وادي (تبل) وهو واد له طبيعة خاصة لا يجيد التعامل معها سوى أبناء البدو كما أنه الطريق الذي استخدمه منفذو عملية طابا ، إلا أن أجهزة الأمن لم تعر اهتماما لما طرحه شيوخ القبائل ، والمفاجأة أن هذا الوادي الجبلي هو نفسه وفق ما توصلت إليه التحقيقات الأمنية ، الذي استخدمه منفذو تفجيرات شرم الشيخ والتي تلتها حملة اعتقالات واسعة بين صفوف البدو ، وذلك لاستبعاد الدولة للدور الخارجي في هذه العملية خاصةً وأن معظم الضحايا من المصريين .

تقرير جريدة (نيويورك تايمز) :

نشرت جريدة نيويورك تايمز الأمريكية تقريراً عن مراسلها في شرم الشيخ أكد فيه أن تفجيرات الشرم جددت التوترات القديمة بين بدو سيناء والسلطات المصرية ، وقد ذكر عيد حسين أحد مواطني سيناء في التقرير أن ضباط

الشـرطة المصـرية اعتـادوا معاملـة البـدو بخشـونة متعمـدة حتى أنـه انفجـر في أحـد الضبـاط مـرة قـائلاً " إنـني ابـن هـذه الأرض قبل أن تجيئوا أنتم ٠٠ وينبغي أن تعاملونا بـاحترام " وقـد نفـى قـادة القبائـل في سيناء في التقريـر تقـديمهم لأيـة مساعدة لمنفذي هجمات طابا أو شـرم كما تعتقد السلطات المصرية لأن ما خسروه من هذه التفجيرات لا يقل عما خسره غيرهـم ، وكشـف أحـد شـيوخ القبائـل عـن أن اجتماعـاً جـرى مع السلطات الأمنية بعد تفجيرات طابا اتفقوا خلاله علي التعـاون سـوياً كمـا أنهـم كشـفوا للسـلطات الأمنيـة عـن الثغرات التي يمكن أن ينفذ منها الإرهـابيون ولكن الأمـن لم يأخذ تحذيراتهم مأخذ الجد .

توصيات الدراسة :

١ - ضـرورة الاهتمـام بمشـروعات التـوطين عـن طريـق الزراعة وتمليك الأراضي للبدو .

٢ - ضـرورة الاهتمـام بتنميـة وسـط سـيناء حيـث إنهـا تمثل الكثير للأمن القـومي المصـري ، خاصـة بعـدما نـزح عـدد كـبير مـن سـكانها إلـي الجنـوب والشـمال بحثاً عن الرزق .

٣ - الاهتمام بالدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية للمنطقة والأخذ بنتائجها عند وضع خطط وبرامج التنمية .

٤ - الاستعانة بأدوات الضبط والقانون العرفي البدوى عند حل المنازعات الشائكة .

٥ - ضرورة تفهم طبيعة الثقافة البدوية عند الفصل في المنازعات عن طريق القانون الوضعي مع الإسراع في حسم القضايا .

٦ - إعطاء مشايخ القبائل الصلاحيات الممكنة لتفعيل أدوات الضبط العرفية اللازمة لاستقرار المجتمع.

٧ - اختيار القيادات التنفيذية بعناية والبعد عن ظاهرة المغضوب عليهم في مثل هذه المناطق الحساسة .

٨ - ضرورة الاهتمام بنشر الثقافة الدينية وتحديث الخطاب الديني بما يتلاءم مع المتغيرات التي تشهدها المنطقة .

٩ - نشر الثقافة السياحية بين البدو من خلال الدورات المتخصصة .

١٠ - نشر الثقافة الصحية بين شباب البدو والتعريف بخطورة العلاقات الجنسية مع الأجنبيات .

الهوامش:

- أحمد أبو زيد : المجتمعات الصحراوية في مصر ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ١٩٩١.
- ـــــــــــ : البناء الاجتماعي ، مدخل لدراسة المجتمع والأنساق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧.
- جمال حمدان ، سيناء ، دار الهلال ، ١٩٩٢.
- حسن كامل راتب : سيناء بوابة مصر للقرن الواحد والعشرين ، المركز المصري العربي ، ١٩٩٥ .
- حامد ربيع ، الحرب النفسية في المنطقة العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- حاتم عبد الهادي : الشعر النبطي ، هيئة قصور الثقافة.
- اللواء / رفعت الجوهري : شريعة الصحراء ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- صلاح مصطفي الفوال : البداوة العربية والتنمية ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية.
- صلاح الراوى : الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة ، مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠١ .
- عبد الباسط عبد المعطي : التدين والإبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ .
- قدرى يونس : سيناء في مواجهة الممارسات الإسرائيلية ، دار المعارف ، ١٩٨٨ .
- محمد مختار الشرقاوى وآخرون : الشباب والتنمية المتواصلة .
- محمد عباس إبراهيم : الثقافة الفرعية ، دار المعرفة الجماعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ .
- نعيم شقير : تاريخ سيناء القديم والحديث ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩١ .
- يان فانسيا : المأثورات الشفاهية ، ترجمة وتقديم أحمد مرسي ، دار الثقافة ، ١٩٨١ .
- جريدة الفجر عدد (١٠) اغسطس ٢٠٠٥ .
- جريدة نيويورك تايمز الأمريكية (تقرير) ترجمة علاء وحيد .

مراجع إلكترونية:

- موقع إسلام أون لاين .

المحـــــور الخـــــاص

- قراءات نقدية فى نصوص مسرحية لمبدعين من إقليم القناه وسيناء الثقافى .
- الإبداع الأدبى فى محافظة جنوب سيناء .
- تكريم اسم الشاعر الراحل: فاوي الشريف.

د. إيهـــــاب المقــــرانى

أ. محمد حامدالسلامونى

أ . أحمد رشــاد حســــنين

أ . محمد أحـمـد الدسوقى

د. يـــســـرى الـــعـــزب

فيض اللقاء
قراءة فى مسرحيتين شعريتين وأوبريت
د. إيهاب المقرانى

بدأ المسرح شعراً فى اليونان القديمة وظلَّ البوح المسرحى يقطر شعراً حتى وقع الانفصال على استحياء وفاءً بمقتضيات الدراما (ينظر د. أحمد سخسوخ ، الدراما الشعرية ، هيئة الكتاب ، ٢٠٠٥ ، صـ ١٩) حتى تبدَّت أصوات قوية جعلت تهيب بإنزال الشعر إلى الأبد — من فوق خشبة المسرح وكان متكأ هؤلاء أن الأدب المسرحى لم يخض غمار الآفاق الوسيعة، التى خاضها ، إلا بعد أن وقع الطلاق بينه وبين نزغات الشعراء واستطال المسرحيون فى استقلالهم فانفرد الشعراء بقصيدهم بعيداً عن كواليس المسرح وخشبته ، حيث خسر العدد الأوفى ممن اقتحموا خشبات المسرح من الشعراء رهانه حين أراد أن يجمع بين الشعر والمسرح ففقد الشعر وفقد المسرح معاً ، وظل عدد قليل من المغامرين مستمسكين بعرى الرهان رغم إدراكهم الذى لا مرية فيه أن أصواتهم سوف تلاقى عنتاً كبيراً قبل أن تحظى ببيضة الديك : أعنى أن تمثل مسرحياتهم الشعرية على خشبات المسرح وتجد من يخف لها ويشرب عسلها وصابها .

أزمة الرهان :

لعل نوعاً أدبياً لم يبلغ من التأبى والاستعصاء ما بلغه المسرح الشعرى ذلك لأن المبدع مطالب بعقد قرانه بين سبيلين يتوازيان فى الظاهر ولكنهما يحملان قدراً كبيراً من التناقض فى الباطن الخفى ، ولعل هذا التناقض هو ما دفع العدد المذكور من النقاد الذين استصرخوا الدنيا لإنزال الشعر من فوق خشبة المسرح ، ذلك لأن الشعر يصدر عن ذات تخلع خصوصيتها على الوجود ، أما المسرح فيصدر عن ذات تخلع الوجود على خصوصيتها .. المسرح يلتزم بإشباع أصوات متعددة حال إقامة الحوار المسرحى ، وقد يحمل أحد هذه الأصوات ما لا يتسق مع الذات الشاعرة للمبدع بل قد يحمل ما يناقض هذه الذات ، أما الشعر فهو أثير بذات مبدعة يتباهى بها كلما استجلى طواياها بلغ قيمة الإبداع وروى ظمأ الشعر ، فإلى أى مدى وقع التواشج بين الشعر والمسرح فى هاته النصوص التى بين أيدينا وما مساحة الفيض الذى أحدثه اللقاء بين مسرحة الشعر وشعرنة المسرح فى نتاجها .

❖ ❖ ❖

يتناول محمد صالح الخولانى فى مسرحيته الشعرية " الحلم والمؤامرة " توقاً قديماً إلى مجتمع فاضل يتولى قيادته أرباب الفكر وأرباب العدل لا أصحاب السيف والسطوة كما

كان شأن " توماس مور " فى " اليوتوبيا " وافلاطون فى " الجمهورية " هكذا رأى أفلاطون - كذلك - أن يكون القياد لذوي الفكر من الفلاسفة والحكماء ولأن محمد صالح الخولانى يصر على نقل واقع درامى وليس مجرد حلم طوباوى أفلاطونى فقد أوقع الحلم فى شراك المؤامرة ، ولما كان الحلم متجسدا فى شخصين أو رمزين فى المملكة المرصودة هما " وزير الفكر " و " قاضى العدل " فقد كانت المؤامرة متجسدة فى دائرة مضادة من الأشخاص هم " قائد الجيش " و " صاحب الشرطة " و " المحتسب " و " خازن بيت المال " ، أى سلطة القهر وسلطة الفقر ، ولما كان العراك قدراً مفروضاً بين هذين المعسكرين المتنافرين فقد كان لدائرة ثالثة أن تمثل الحد الفاصل بينهما والحَكَم المقرر بما يجرى فى شأنهما وهى دائرة الملك وكبير الوزراء ...

يبدأ النص المسرحي باجتماع سياسى رفيع يتولاه الملك بدعوة من كبير الوزراء بحضور الفريقين الغريمين للنظر فى شأن عدد من أمور الدولة على رأسها الخطر الذى يتهدد حدودها فيما خلف حدود المشرق ، ولعل تحديد جهة الخطر بالمشرق تومئ بالإسقاط الرمزى الذى استهدفه الكاتب وتُسْقِط القناع الذى وضعه حين ذكر أن المملكة المذكورة، التى يقع الاجتماع المرصود فى قاعة عرشها وبين يدى

ملكها، مملكة ذات طابعٍ اندلسيٍ باعتبار أن ديكور العرض فى قاعة العرش عربى أندلسى .

يستطلع الملك رأى معسكر الخير المتمثل فى وزير الفكر فيحيل هذا الأخير النقاش إلى ما هو أعمق، الا وهو أن العدو الذى يقبع فى نفوسنا قد يكون أشد فتكاً من ذلك العدو الذى يربض على الحدود الشرقية للمملكة فيقول :

" أوليس يجوز بأن الخطر القابع فى داخلنا أفدح وأشر " .

(الحلم والمؤامرة، محمد صالح الخولانى،هيئة الكتاب،سلسلة المسرح العربى،١٩٩٦، ص١٠) .

ومن ثم يقترح وزير الفكر أن يصوِّب سدنة الحكم فى المملكة مفهومهم لمعانى الفكر والحق والعدل لأن هذا كفيل بقهر إرادة الأعداء لأنه سيخلف أمة من الأحرار تحمل السلاح عن قناعة ولا تلقيه عن خوف ، يقول وزير الفكر :

" وإذن .... فاسمح لى أن أقترح عليكم يا مولاى
أن نعرض – كل فيما أسندت إليه من أعمال –
ماذا يتصور عن معنى الحق ومعنى العدل
وبمعنى آخر
كيف يكونان "   (الحلم والمؤامرة ، ص ١٠)

ثم يبدأ الاستفتاء المزمع باستطلاع رأى قائد الجيش وصاحب الشرطة اللذان – كشأن الطغاة فى كل زمن – يستغلون آلام الوطن ومعاناته من أعدائه ويجعلونها ذريعة لكبت حرياته وخنق أفكاره

بداعى حشد كل الطاقات للمعركة التى لا ينبغى
أن يعلو صوت آخر فوق صوتها ،
يقول صاحب الشرطة :
مفهوم الحق وروح العدل
وفق المعنى المطروح الآن أمام جلالكم
إذ يصعب فى تلك الأحيان
وخصوصاً أنا نلقى متهمين ذوى تفكير راقٍ
أن نوغل فى أعماق المذنب كى نستقصى نيته المخبوءة
فكثير منهم
حتى أبناء الجن
يندر أن تلقى فيهم من يملك مثل براعتهم
فى أن يحتال ويمكر بك
فلذلك يتعين أحياناً
أن يلقى القبض على إنسان ما
تلتف الشبهة حوله
لا ننظر ساعتها
وفقاً لدواعى مصلحة الوطن العليا
إن كانت تهمة إهدار الأمن الوطنى
قد تبدو دامغة لا شبهة فيها
أو متأرجحة بين الشك وبين يقين لا يرتفع إليه الظن
فالأمر خطير
والتبعة تبدو عظمى
والحرص ومسئولية حفظ الأمن العام
قد توجب أن نتجاوز بعض الشئ
عن بعض أمور

قد تبدو عند اناس أيديهم فى الماء البارد
خرقاً للعدل وللقانون
أعترف بأنا أحياناً قد نقسو بعض الشئ
أعنى
قد نعمد أن ننتزع كلاماً يوصلنا لقرار ما
أن ننزع شعر الرأس
عفواً .... لا أعنى طبعاً كل الشعر
أو نصلب رجلاً فوق التمثال الخشبى
الحلم والمؤامرة ، ص ٢٠ ، ٢١)

هذا عن مفهوم العدل عند صاحب الشرطة أما عن مفهوم الحق فيحدثنا مستنكراً :

أتراه حقاً ....
أن نلهو عن أقوام يأتمرون بحق الملك ؟
ونغض الطرف حيال الغربة تمشى بين الناس ؟
هل ذلك عدل ؟
من قال بأن العدل
الا يحفظ لولاة الأمر مهابتهم
أن يغدو رب السطوة والسلطان
أطرافاً من أقوال سمجة
يتضاحك فيها السفلة فى الأسواق
(الحلم والمؤامرة ، ص ٢٣)

أما مفهوم الحق والعدل عند قائد الجيش فهو :

يرتهن الحق بما يملكه جيشى من آلات الفتك
وبما قد يمكن أن يملكه الجند

من قدرة قلب قد من الفولاذ

لا تفزعه قرقعة عظام القتلى

ويكون العدل

أن تمنع خصمك حتى من أن يبلغ داره

إن حم عليه قضاء نكد عاثر

(الحلم والمؤامرة ، ص ١٦ – ١٧)

العدالة لا تخضع لمفاهيم القيمة بل تخضع لتقييم الواقع حيث :

العدل على مدرجة الأيام المحتدمة بالعدوان

ليس كالعدل المطلق فى أدمغة السادة

من معتنقى الأفكار المترفعة العليا

(الحلم والمؤامرة ص ١٦)

وأمام هذا التيار الجامح من الموت يهب وزير الفكر ليمنح الحياة لهذه الكلمات التى تقتل عمداً فيتلبس بقناع السيد المسيح ويستعير مقاله فى الاحتفاء بالكلمة " الفكر .... الحق .... العدل " هذه الكلمات الثلاثة هى فى النهاية كلمة واحدة ، وعلى خطاب السيد المسيح حين يكرر دوماً فى الإنجيل عبارة: " الحق الحق اقول لكم " يقول وزير الفكر:

" فالحق أقول

إنى لا أبصر فى تلك الكلمات

متفرقة أو مجتمعة

إلا معنى واحد (الحلم والمؤامرة ، ص ١٣)

هكذا يفصح وزير الفكر عن مبدأ يتماهى مع مبدأ وحدة الوجود Hem Koipom فالكل فى واحد والواحد هو منبع الخير والعدل والحياة هو أصل الوجود وسر الخلود ولهذا يتناول رجال الحب فى الوجود فيقول :

لكنك لو أمعنت النظر قليلاً
أبصرت رجالاً
قد حملوا الحكمة فى أفئدة ليست تعرف معنى الخوف
ورجالاً قد تتعلم منهم
كيف يكون الله قبساً من نور فى عينيك (الحلم والمؤامرة، ص ١٢ -١٣).

وفى النهاية فالحلم المقصود فى المسرحية هو الكلمة :

" وتنوب غناءً ......
للحلم النافر من ظل الأزمان الخربة
ممتطياً صهوة أيام وادعة مأنوسة
أن تزهر فى شفتيك الكلمة هماً ..... وصباً
تعباً .... حلماً .... أشواقاً ..... سحباً
(الحلم والمؤامرة ، ص ١٤)

هكذا تعود الكلمة بدءاً للحياة بكل ما تحتويه ، وهكذا يتبدى الخلاف الجوهرى بين المعسكرين المتصارعين مما ينذر بعراك درامى مشهود حول فكرة الحلم ، وكما أطلق الخولانى على مسرحيته اسم " الحلم والمؤامرة " فكأنه يضع عنواناً لكل معسكر من المعسكرين المتصارعين . معسكر

الحلم المتمثل فى وزير الفكر وقاضى العدل ومعسكر المؤامرة المتمثل فى صاحب الشرطة وقائد الجيش والمحتسب وخازن بيت المال ولما كان الحلم قد اختمر ونضج حتى أصدر الملك " مرسوماً ملكياً " أو " أمراً ملكياً سامٍ " يمنح الحق لوزير الفكر انه لا يبرم أى وزير أمراً إلا لو وافق رأى وزير الفكر وقاضى العدل هكذا باتت المواجهة حتمية وانفسح المجال لمعسكر المؤامرة فى إعداد الرد المضاد للفعل ولأن كل الدلاء تدل بما تحتويه فقد استخدم صاحب الشرطة ما يجيده من أساليب التعسس والتلصص على شخوص معسكر الحلم فأرسل عيونه وجواسيسه إلى " ديوان الفكر " مهد الحلم وحقل الثورة فانطلق الضباط الموكلون بالتجسس على ذوى الفكر ورئيس الاستخبار . ورجاله المرعبون فى أحلام الحالمين يفتشون كل سكنة وخطرة ويحسون كل رنوة ونظرة يحملون تكليفات محددة بمراقبة كل الكلمات .

" اقصد تلك الكلمات اللاتى تلقى فى بعض الأحيان
عن شئ كالحرية أو كالعدل
اقصد افكاراً مغلوطة
عن هذا المعنى أو ذاك
أو سعى بين الناس بشىء لا ترتاح إليه الشرطة
خوض فى قحة واستهزاء
فى حق رئيس ...... صاحب جاهٍ أو سلطان

شيئاً من ذلك .... تفهم ما أعنى لاشك(الحلم والمؤامرة ، ص ٤٤ ، ٤٥)

ويعود البصاصون بصيد ثمين حين يضبط وزير الفكر " مأمون " وأعوانه متلبسين بالحلم والحب وهى جريمة – فى عرف صاحب الشرطة – كافية للإيقاع بصاحبها تحت نير الإعدام فيثب صاحب الشرطة إلى كبير الوزراء محدثاً إياه عن الأمر الجلل الذى أحدثه مأمون حيث انه:

" لا يفتأ يوحى للكتاب وللشعراء وللقراء
أفكاراً عن مفهوم الحق ومعنى العدل
حتى ينقلبوا حرباً مستشرية ضد نظام الحكم
ناهيك بما يتحدث فيه عن الحرية
أوشكت الناس ترى فى كل خيال . حلم . حقاً مكفولاً
وإذا لم نسرع لن يمضى شهر واثنان
إلا لاقينا فيما يطمع فينا الناس كثيراً من اخطار (الحلم والمؤامرة ، ص ٨٣)

ويتضافر هذا الاتهام مع اتهام آخر مؤداه ان وزير الفكر عميل لأعداء المملكة لأنه يستقبل رجالهم حيث شوهد رجل منهم هو المدعو " يوحنا اليعقوبى " يتحدث مع وزير الفكر. وهكذا يصبح الحلم جريمة والحرية خطر على الدولة والخيال تجاوز فى حق المجتمع والسلام مع الآخر خيانة ، هكذا يرسم الخولانى الخط الواصل بين الطغاة والخراب لأن الطاغية لا يهتم إلا بالعرش ولأجله يزيف الحقائق

فيصبح العدل جوراً والخير شراً والوداعة عدواناً والحلم هرطقة ليسقط الجميع ويعلو منطق المؤامرة وتنطلى الخدعة على كبير الوزراء فيأمر بالقبض على وزير الفكر وإيداعه السجن ، ويأتى مشهد القبض على مأمون وزير الفكر معبراً عن مكنون الصراع فى المسرحية لا عن مجرد ظاهر هذا الصراع فالمواجهة ليست بين صاحب الشرطة ووزير الفكر ولكن المواجهة والصراع الحقيقى كامن بين الجمال والقبح بين الفكرة والطغيان بين الحب ومنطق السلطة بين الشيطان الكامن فى أسوأ ما البشر وروح الله المتوقدة نوراً وكلماتٍ فى الآفاق ، هذا ما أدركه مأمون وعبر عنه جهرة حين قال :

كونى المأمون الواثق أو صاحب ديوان الفكر
لست المعنى بذاتى فيما يبدو
والأمر كما أفهمه الآن
فى الفكرة ...... لا فى شخص الماثل فيها
كنا نصدر عن روح تستشرف آفاقاً عليا
من قبس الله الماثل فى طهر الكلمات
نمزجه بالأحلام العطشى
....
....
يوجد يا سادة فى رؤساء الدولة
من لا يبغى أن تمنح ساعة حلم للفقراء
(الحلم والمؤامرة ، ص ٩٨)

وتصل المأساة إلى ذروتها حين يدخل " مأمون " السجن فيرى داخل القضبان عدداً كبيراً من البشر طالتهم المؤامرة لأنهم اتهموا بالحلم فيصرخ :

" ماذا يتبقى للإنسان
لو طمسوا فى عينيه الحلم ؟
أترى قد يصبح مجنوناً فى هذا العالم
من يحلم يوماً حلماً أخضر
من يدفئ قلب الليل البارد
حتى بصدى أغنية متسكعة كسلى
عن شئ مثل الحب أو الحرية
....
....
لم أدر لماذا يحظر أن نتعلّم
حتى رسم الأحلام على الجدران
....
ما أبشع دنيا يقتل فيها الحلم "
(الحلم والمؤامرة ، ص ١٠٧)

ولكن هذا البوح لا يؤنس اللصوص الصغار فيثور أحدهم ناعتاً هذا الرثائيات التى يتحدث بها مأمون بنعت " الكلمات الغامضة المعنى " فتهيج هذه العبارة نفس مأمون فينشج :

" أيام الكلمات الغامضة المعنى ؟؟
هذى فعلاً أيام الكلمات الغامضة المعنى
وكأن الكلمات اللاتى قد عشن سنيناً

يلبسن ثياباً تألفها كل الأزمان
ألقت عنها الأثواب وعادت لا تعنى شيئاً "
(الحلم والمؤامرة ، ص ١٠٩)

هكذا ينتهى الحلم إلى نهاية سوداوية يستدرك فيها حقيقة فائتة مؤداها أن الحمأة مفزعة والظلام مستبد ولكن الخولانى يصر على الحلم فيسند الخرق فى المؤامرة من خلال الشقاق المفترض بين المتآمرين إذ لم يحتو التاريخ البشرى متآمراً يؤمن بفضيلة الأمانة وإيثار الآخرين . المتآمر لا يرى إلا نفسه ولذلك قال قائد الجيش لصاحب الشرطة :

" من قال الساعة أنَّا متفقان ؟
حقاً يجمعنا درب واحد
لكنا مثل ضفاف النهر
تتجاور لكن .... لا تتلاقى "(الحلم والمؤامرة ، ص ١٢٩)

وفى حين تتنافر خيوط الشرك فى المؤامرة تتجاذب خيوط الحب فى الحلم لأن المأمون وزير الفكر ألقى بذور الأحلام فى الأرض . تلك الأحلام التى هى برد وسلام على أفئدة المطحونين وكوابيس مفزعة بين ضلوع السُّرَّاق والخونة والطغاة لذا يشخص قائد الجيش نموذج المأمون وخطره فيقول :

" ليس المعنى بهذه القصة فرداً من آحاد الخلق
بل رجل كانت سلعته الأحلام يمس بها أشواق الناس
يفتح طاقات البشرى بالزمن الموعود الآتى

والنـــاس رهـــائن بشـــرى حتـــى بـــالفردوس الكـــاذب "(الحلـــم والمؤامرة ، ص ١٣٢)

ولـذلـك تكبر كلمـة " المأمون " وتضـؤل كلمـة صـاحب الشـرطة ويتجلّ تضخم كلمة المأمون فى انتشارها المشهود بـين الفقـراء والمطحـونين والتـائقين إلى أنفـاس الحريـة فـى غبش الفجـر وفـى هـذا يقـول أحد تلاميـذ المأمون رداً علـى تهديد كبير الوزراء للتلاميذ حين قال لهم :

" يؤخذ بالتهمة (تهمة الخيانة المتهم بها المأمون) من يتردى فيها "

فيقول التلاميذ :

" فلتعلم أنَّا مترددون جميعاً
من جاء إليك بهذا الوفد
أو من ينتظر على الطرقات
نعترف .... نبوء بأوزار المأمون الواثق
نعتنق التهمة نستحلبها لبناً . عسلاً
كمجوسى يعتنق النار "
(الحلم والمؤامرة ، ص١٤٣)

ويقـترب الخصـام مـن نقطـة المواجهـة فـى المشـهد الأخـير حيث تنعقد جلسـة المحاكمـة ويتلـو الحاجـب نـص الـدعوى المدعاة ضد مـأمون ويتأكـد الظـن القـائم بأنهـا أشـرف تهمـة تعتلق مخلوقاً .. فمأمون كل جريمته أنه :

" يرسم أحلاماً للضعفاء المكدودين
فتعيش بوهم أن يصبح حقاً مكفولاً
يخفى بثنايا الشعر وبين تضاعيف الكلمات

خدراً يترامى فى أعصاب المخدوعين
ولظن يتهاوى بين السادة والكبراء "
(الحلم والمؤامرة ، ص ١٤٧)

ويذكر صاحب الشرطة أن من بين جرائم المأمون أنه :

" قد نبه فى الأسواق ووسط رقاق الحال
إحساس الناس المهضومين
ولدى أصحاب النعمة خوف الشر القادم "(الحلم والمؤامرة ، ص ١٥٣)

وأنه درج على أن يطلب ..

" أن يسلب من فقراء الناس شعوراً بالحرمان
حتى يشفوا من عقدة فقر أو دونية "
(الحلم والمؤامرة ، ص ١٥٣)

ويدافع المأمون عن نفسه فيفصح عن كل المطويات التى اطلع عليها فى ظلمات الحبس ويكشف المظالم الخافية وينتصر لأصحابها ويبرز ماخور الفساد الذى طال كل شئ فى المملكة ويتحول من مُتَّهَم إلى متَّهِم فيترك له صاحب العدل زمام السؤال فيَسأَل بعد أن كان يُسأل ابتغاء لوجه الحقيقة وتجلية لريح العدل ثم يهيب المأمون بالقاضى :

" مولانا القاضى
أيجافى روح الحق وروح العدل
أن تنطق باسم الجوعى والفقراء ؟؟
أن تلقى فى درب المضنين شعاع رجاء ؟؟
مولانا القاضى

أيجافى العدل أو القانون
أن تنشد عن آلام المحرومين "
(الحلم والمؤامرة ، ص ١٥٧)

وتنكشف أشراك الطغاة وتتهاوى جدران معبدهم رويداً حتى يتقدم " يوحنا اليعقوبة " الجاسوس المزعوم ليفصح عما استدعاه إلى لقاء وزير الفكر حيث يخبر القاضى عن أن جيوش وزير الفكر فعلت مالم تفعله جيوش المملكة وجواسيس صاحب الشرطة حيث غزت هذه الجيوش قلوب الأعداء وأفصحت عن قيم العدل والحق والحرية ، فدان بها الإنسان خارج الحدود ، وأنه رغم اختلاف الوطن والدين والعرق جاء ليتنسم عبير الحرية من كف المأمون ، يقول يوحنا :

فى أرض بلادك يا مولانا القاضى
قبس من نور لا تعرفه أرض بلادى
....
....
ظل من روح العدل وفيض من نور الحكمة
ألقى فى نفسى المتوجسة الظمأى
أمن المرتاع ورى المحرومين
....
....
اقرانى شعر الحب وعلمنى أذكار الصفوة
وأرانى صورة وجه الحق وآوانى فى كنف شعور بالحرية "
(الحلم والمؤامرة ، ص ١٦٥)

وهكذا يملك المأمون كل القلوب ويقلب المائدة على راس المتآمرين وينتصر لقيم الفكر والحق والعدل فيصدر الحكم من القاضى بالظفر لوزير الفكر وإعادته إلى وزارته فى حلم ممتد ، هكذا تنفك المؤامرة ويتجلّى الحلم .

لقد تضافرت جدليات الصراع فى النص المسرحى على وجه يبرز قيمة الأخيار ، وانهم ينتصرون فى النهاية ؛ ولكن ما أضعف عنصر الصراع فى هذه المسرحية ان معسكر الأخيار الذى يتكون من وزير الفكر وقاضى العدل كان خصماً وحكماً (قاضياً) فى ذات الوقت وقد اخل هذا بالدراما فضلاً عن انه امر غير وارد لا واقعياً ولا فنياً ، ولو كانت المؤامرة قد حيكت ضد الفضائل الثلاث (الفكر – الحق – العدل) وليس ضد الفكر فقط لكان الجدل الدرامى أكثر واقعيةً وثراءً .

****

يتجسد الغياب حضوراً لدى محمد سعد بيومى فى مسرحيته الشعرية " الغائب والبركان " . ومن تقديم او " برولوج " وست لوحات ينسج الكاتب خيوطاً درامية تتأرجح بين التناول الواقعى والحس العجائبى " الفنتازى " بانتظار الغائب الذى ينتظر منه دائماً أن يملأ الأرض عدلاً بعد أن امتلأت جوراً وظلماً .. والغائب فى النص المطروح زوجاً وابناً وأباً وغريماً بحسب الأدوار المترددة لشخصيات المسرحية

فالزوجة شمس التى تحولت إلى أرملة بعد الغياب الدرامى لزوجها عبدالله الصابر ، والأم حياة تتحدث بالاشارة الوئيدة المهيبة كشأن كل القيم الخالدة ، وزاهر وزهرة التوام المكلوم فى أبيه الغائب ثم نادر ونور ابن خالهما وخالهما اللذان يثريان الحدث الدرامى بتدخلاتهما فى لحظات بعينها ، ثم الغرماء من الضبع والمقنعين السبعة .. قاتلى الغائب اما فعلاً وإما تواطؤاً وكعهد المسرح الإغريقى الموروث يبدأ الكاتب بتقديم تعريف لكل شخصية وهو هنا لا يعتمد على الراوى بل يتكى على ذات الشخصيات المعرفة ويبدأ العرض بشمس زوج الغائب أو ارملته حيث تطرح معاناة الأم " حياة " ثم سالم الذى يتوجه بحديثه إلى شمس طالباً منها أن تغادر دنياهم الملوثة بالسم والدم

قائلاً :

" سيدتى ..... ساحتنا غابة

وقد افترشتها أنياب ضباع وسباع "

(الغائب والبركان،محمد سعد بيومى،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٤ م ، ص ١١).

والضباع هنا تومئ بالطبع إلى ذلك الخائن الشرير قاتل الغائب الطيب وهنا يختلط المجاز بالحقيقة والواقع بالمتخيل ، وسالم ككل أعوان الشيطان لم يولد شيطاناً ولكن المناخ المريض الذى تنسم دخانه هو الذى أودى به إلى

هذه الهوة السحيقة ولذلك فهو أول المتهمين واول المنبوذين واول الضحايا .

لقد حاول محمد سعد بيومى ان يجلى فى مسرحيته شاعرية الانتظار ذلك الانتظار الذى هو احد ابرع واروع مجالى الفن بظن أن لحظة الانتظار هى لحظة الحلم والخيال اللذان هما جماع الفن وكما أن ترقب الفجر الذ من الفجر والصراع على القبلة الذ من القبلة لما يفجرانه من طاقات الخيال بعد أن الجوع إلى الطعام هو الذى يهب للطعام مذاقه فانتظار الغائب النبيل هو الذى يمنح الحياة نبلها واستحقاقها للبقاء هكذا يتحدث زاهر وزهرة فى انتظار أبيهما فى " البرولوج " قبل أن يتحدث الضبع وتابعه صقر كل يفصح عن حدود الدور الذى سيؤديه فى النص المسرحى حيث يبدآن من حيث انتهت الحكاية عندما تحدث كل منهما عن مراجل الشر التى تئز فى نفسه وتدفعه لتحطيم الآخرين .

تمثل لحظات الهذيان الفنى هذه التى عانتها الشخصيات فى مطلع المسرحية " البرولوج " مقاطعاً تنويرية تعيد كل شخصية اجترارها فى لحظات الاشراق وهى كالعبارة المحورية فى النص الشعرى تمسك بتلابيب اللحظة خشبية أن تتفتت حيث يمثل ترددها المقصود واقعاً كالنشيج الصادر عن الجسد المكلوم ومنذ اللوحة الأولى

حتى اللوحة الأخيرة تند عبارات الانتظار توقاً تارة ويأساً تارة من فم زاهر وزهرة مرجعين ذات العبارات التى بدأوا بها كقول زهرة :

قل لى يا ذا القلب الطيب

ماذا كنت ؟ وأين تكون ؟

منذ زمان والقلب شغوف بملامحك الأخاذة

....

قالت أمى :

إنك سافرت وطال السفر

إن كنت تعيش لماذا لم ترسل ؟

قالت أمى :

إنك غادرت ، ركبت البحر ...

رحلت لتأتى بالسحر من الشرق ..

وبالكنز من الغرب ..

ولا أنت أتيت من الشرق ..

ولا أنت أتيت من الغرب ..

أشعر أن غيابك سر من أسرار الكون

ما الوجه الآن وما اللون ؟

(الغائب والبركان ، ص ١٢)

وقد أعادت زهرة هذه العبارات فى غير موضع من المسرحية ينظر مثلاً ص ١٨ ، ص ٢٠ وينظر حديث زاهر ص ١٤ ، ٢٨)

ويظل السر الغائب فى غياب عبد الله الصابر يؤرق التوأم زاهر وزهرة وتصل المسرحية لإحدى ذراها عندما يجبر التوأم

الأم على كشف لغز غياب أبيهما فتعترف بأن عوض الضبع تزوج أمه بكل ما تعنيه الأم الكبرى من معانى المواطنة والانسانية الوسيعة وكل ما يعنيه الضبع من نزوع إلى الاغتصاب والاعتداء وكيف ان عوض الضبع استغل سلطته وبطشه فى شلّ إرادتها وإزهاق روح محبيها ولما هب عبد الله الصابر أبر الأولاد بأمه لنصرتها ختله الضبع وقتله أعوانه فرحل عبد الله الصابر لكنه ابقى ثاراً يستصرخ اصحابه غاب لكنه حضر فى غيابه فى أبنائه وأصحابه وذويه الذين أخذ ويحيكون الخطط للإيقاع بالضبع وأعوانه ويتدارسون فى كيف يرودون قصر الضبع المرصود والمحاط بالخوف والرعب فينتصرون تارة وينتصر هو تارة حتى تنتهى المراوغات بانتصار أصحاب الثأر .

ويقدم محمد سعد بيومى شخصياته فلا يجعلها شراً خالصاً أو خيراً مطلقاً فالمسئولية ملقاة على الجميع فى سيادة الشر على العالم وهكذا فعقيدة الطغيان قد تتحول بالكائن الوديع إلى شيطان مريد ، هكذا كان شأن سالم الذى استغل الضبع ضعفه ودفعه إلى قتل عبدالله الصابر " شمس " حين فك قيودها ، وهو بما فيه من قسمة الخير ، يطلب منها أن تغادر قصر الضبع :

ابتعدى عن أيدى الضبع ......

فمازالت شوكته مسمومة

مازالت حربته مشرعة

تحصد كل سليط وغويظ وشجاع

(الغائب والبركان ، ص ٧٥)

هكذا تلوثت يد سالم بدم عبدالله الصابر وتطهرت نوعاً بمحاولة تحرير شمس وتحررت ذاته بدفعة دمه وروحه فى سبيل هذه البقية الباقية من النبل .

هكذا افصحت المسرحية عن دور الطغيان فى تحويل البشر من ملائكة إلى شياطين ومردة وكما كانت نهاية معسكر الشر فى مسرحية الخولانى الحلم والمؤامرة بتنافر المتآمرين فكذلك كان الأمر فى الغائب والبركان حيث وقعت الشقة بين المقنعين الذين تكالبوا على قتل عبد الله الصابر ، وعندما انتهى المطاف بتفانى المتآمرين ورأت شمس غرور النصر يولد فى عيون ذويها ذكرتهم أن الشر لا ينتهى من العالم ، فالمجرم ما زال طليقاً (الغائب والبركان ، ص ١٠٥) .

❖❖❖

فى العمل التالى يحاول سعيد محمود فليفل أن يكتب " أوبريت غنائى " وقد اختار له عنوان " أغنيات الحرب والحب والسلام " لم يشأ الكاتب أن يترك لقارئ العمل فسحة لاستكناه أغواره وتكوين موقف منه بل أراد – وكان له ما أراد – أن يصادر على رأى القارئ فقدم عمله الإبداعى بما أطلق

عليه " فلسفة العمل ".. والعمل الجيد هو الواعد بتأويلات عديدة ورؤى متعددة ، وليس القاصر على رؤية واحدة وتأويل وحيد يصادر وعى المتلقى ، وقد قال القدماء : " إن الكلام غير مستحب فى حضرة الشعر " لأن الشعر يقدم نفسه ويأبى ان يُدْفع بما هو ادنى .

يحاول سعيد محمود فليفل أن يقدم الأوبريت الغنائى ، وهو يجاهد فى سبيل تحقيق ذلك وله – دون ريب – شرف المحاولة ، وقد تخير قضية قومية متأثراً بالحيز البيئى المحيط ، وصدر فى كتابته عن حب وشغف بالكتابة الدرامية ، وتجربته – لاشك – مثال يحتذى لمبدأ مؤداه ان الكتابة ينبغى الا تقتصر على فئةٍ بعينها لاعتبارات ثقافية بعينها ، بل ينبغى أن يقدم كل من استطاع ان يمسك القلم على الكتابة والبوح ، لأن المقدمات الحثيثة تفرخ دائماً نتاجات واعدة إذا ما أُخِذَ الأمر من الكاتب مأخذ الجد ووجد العمل من الناقد موقفاً يتسم بقدرٍ معقول من المصداقية والشفافية ...

ارتقى الكاتب مرقاة صعبة حين جمع بين الشعر والدراما، وهو مزج لا يقدر على مزالقة إلا من انفق من عمره عهداً ليس بالقصير يجالد فى كل فن منهما ولا يستكنه العلائق والوشائج بينهما ، وعن اختيار الكاتب للغة الشعر فى " الأوبريت " يذكر أن من أدوات الشعر وأسسه التى لايصح

إلا بها " الوزن " الذى تجاوزه النص المطروح فى الأوبريت حيث قصرت لغة الكاتب عن الالتزام بتفعيلة بعينها فانتقل من الوافر إلى المتدارك ثم من المتدارك إلى الهزج ثم عا د إلى الوافر ثم دلف إلى المتدارك .

إن تحقيق أداة الشعر أمر صعب على مرتاده لو لم تكن النية صادقة لارتياده ، أما وإن الشعر ملحق بالدراما متعلق بفن ثلاثى الأبعاد " دراما وشعر وموسيقى " هو فن " الأوبريت " فإن الصعوبة تتضاعف ، ورغم المرتقى الصعب الذى ارتقاه الكاتب واختياره فى بدايته للمزج بين فنين من أصعب فنون الأدب ، فإنه – لا شك – يتسم بإصرار مشهود على الكتابة ، وهذا فى ذاته شرف كبير .

الدراما بين الفجوة والإمتلاء فى (نماذج من المسرح الإقليمى)

محمد حامد السلامونى

مدخل :

فى مقاله الشهير (موت المؤلف) يقول رولان بارت : "(لقد بينت أبحاث جان بيير فرنان الطبيعة الملتبسة للمأساة الإغريقية . فالنص فى هذه المأساة يتكون من ألفاظ ذات معنى مزدوج ، بحيث أن كل شخصية من شخصيات المسرحية تفهمه من جانب واحد ، وسوء التفاهم الدائم هذا هو ما يشكل (المأساوى)"[1]

هنا ينتهى حديث " بارت " عن بييرفرنان "

لكننى أضيف بأن انتهاء المسرحية بموت الشخصية المركزية (الملك أو الأمير) ؛ صانعة سوء التفاهم اللغوى هذا – أى صانعة الفجوة اللغوية بين الدال والمدلول ... يزول سوء التفاهم – بما هو تهديد للغة : أى للذاكرة والتاريخ والعقل (أو لوحدة الوعى الأيديولوجى ، الكونى ، الميتافيزيقى) .. وهكذا يعود الدال ليتطابق مع المدلول .. والوعى ليتماهى مع العالم من جديد .

ذلك أن عالم الأيديولوجيا الكونية (الواحد الوحيد) ، لا يعرف التعدد (الذى هو علامة وجود نقص ما أو فجوة)

.. أما (الاكتمال أو التطابق) فقرين الوحدة . وهذا يعنى أن (الدراما) هى اللحظة التاريخية المفصلية ، التى تصبح فيها تلك الوحدة مهددة (إذ يختل النظام الكونى) ..

فى الكوميديا) أيضاً يحدث نفس الشئ ، وإن بكيفية أخرى ، فبدلاً من الدال والمدلول الكونيين ، نجد أنفسنا أمام دال ومدلول اجتماعيين ... إذ يحدث سوء فهم للدال ، مما يسفر عن ازدواجية المدلول اللغوى – على خلفية إجتماعية (بين العبد وسيدته – مثلاً – مما يوقع العبد فى غرامها ؛ ظناً منه أنها تبادله الحب) .. ولأن هذا يمثل تهديداً للنظام الاجتماعى برمته ، تنتهى المسرحية بتوقيع العقوبه على العبد ، وإعادته قسراً إلى الاندراج فى النظام الاجتماعى ، ليعود هذا الأخير بدوره ، إلى سابق عهده – وبذا يعود الالتحام من جديد بين الدال والمدلول .

وبمراجعة نصوص المسرح الغربى ، سنعثر على الدور المحورى الذى لعبته (الكلمة) فى صياغة العالم الدرامى المترامى لذلك المسرح .. فعند (شكسبير) تتأسس مسرحية (الملك لير) على (كلمة) أراد ان يسمعها من ابنته(كورديليا) ، لكنها امتنعت عن النطق بها ، على العكس من أختيها اللتين لم تترددا فى إسماعه ما يريد – دون أن يعرف أن لتلك الكلمة ، مثل سائر الكلمات الأخرى ، معنى مزدوج ؛ أى معنى آخر باطنى ، يختلف عن المعنى

الظاهرى الذى يعرفه . والكلمة التى نطق بها (ياجو) أمام (عطيل) – تلك التى أوحت إلى هذا الأخير بوجود علاقة ما بين (كاسيو و ديدامونة) – هى التى صنعت مأساة عطيل كلها ... أما مسرحية (تاجر البندقية) فتتمحور حول تفسير دلالة العقد الذى وقعه (شايلوك) مع البطل .. وهكذا ..

وفى الدراما الحديثة – التى ظهرت فى أعقاب انفجار (وحدة الأيديولوجيا الكونية) [٢] – فتتمير بتعدد مدلولات الدال الواحد .. هذا واللحظة التاريخية الحديثة ، هى لحظة صراع بين أيديولوجيات مختلفة ، على امتلاك (الدال) ... (فالدال – حقل صراع عقائدى ، كما يقول " باختين ") ، أعنى أن محاولات ردم الفجوة بين الدال والمدلول (فى الدراما الحديثة) ، لم تنقطع ، وإن تغيرت فقط طبيعة المادة الأيديولوجية. ففى (مسرح العبث) – على سبيل المثال – تمتد الفجوة بين الدال والمدلول) إلى آخرها ، ولا يبقى من الإنسان سوى شئ لغوى ؛ بقايا لغة .. ولدى (يونسكو) ، العالم الدرامى (يتلخص فى انتشار المادة وتحلل الكلمات) [٣]، (وجدير بالذكر أن تفكك الكلمات يطابق فقدان الذاكرة) [٤] ، هذا (وانتشار المادة شكل آخر للتعبير عن الانفصام بين الإنسان والعالم ، يتلخص هذا

الانتشار فى استخدام كمية هائلة من الأشياء تمثل سيطرة المادة على العقل وطغيانها عليه) (٥) ..

المسرح المصرى وإشكالية اللغة :

الدال والمدلول – فى التراث العربى – يقومان على تطابق اسطورى مطلق .... فـ (الكلمة) – لدينا – تستمد قوتها من أصل (مقدس) ..

المطلق الدينى – إذن – هو ما تأسست عليه علاقة التطابق بين الدال والمدلول .... لذا لم يعرف العرب المسرح .فـ (قوة الكلمة) – باستنادها إلى (قوة المقدس) ، حجبت أى إمكانية لخلق (فجوة) بين الدال والمدلول .. أعنى أن ليس لدينا سوء فهم لعلاقة الدال بالمدلول .. فالكلمات شفافة ؛ تعكس الحقيقة المقدسة ..

لكن اكتشاف (الأدب الشعبى) – منذ عثمان جلال وصنوع وغيرهما – مثّل تحولاً فى رؤية العالم لدينا .. على خلفية الاحتكاك المتنامى بالمجتمع الغربى ؛ الذى بدأ – لدينا – بالحملة الفرنسية ، ثم البعثات التى ارسلها محمد على إلى فرنسا ، وتبعه فى ذلك اولاده واحفاده – مع صعود البرجوازية المصرية . هذا وينطوى الأدب الشعبى (لا سيما ذلك الجانب منه ، المسمى بأشكال الفرجة الشعبية أو فنون العرض الشعبى أو فنون الشوارع ؛ كالأراجوز وخيال الظل

والحكاواتى والمحبظين والحاوى ... إلخ) ، على ثلاث أفكار أساسية (يخلو منها التراث الدينى) :

الأولى : فكرة (التجسيد – Incarnation)

(أى تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان حى ملموس ... فهو فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات) [٦] .

هذا ، ويقول (هلتون) : (وقد كانت فكرة التجسيد هذه سبباً فى توجس الكنيسة المسيحية بالذات من المسرح واعتباره ظاهرة ثقافية شائكة) [٧] ..

الثانية : فكرة (التحويل من طبيعة إلى طبيعة أخرى Transmutation)

فـ(تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحى يشكل فعل تحويل تام من طبيعة إلى أخرى. إذ يبدل نظام نقل للمعلومات وهو الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحى)[٨] ويضيف (هلتون) : (ووفق هذا يصبح الأداء المسرحى أو العرض ، نقطة الوصل بين اللغة والفعل) [٩].

الثالثة : (فكرة أن الأدب الشعبى يرتبط بما يطلق عليه (باختين) فن الكرنفال)

هذا من منطلق حواره المضاد مع الأدب الرسمى بأخلاقياته السائدة ومعاييره المتبعة . ويحدد باختين سمات

الكرنفال الأساسية وهى : الازدواج القيمى بين الجليل والسوقى ، والموت والحياة ، والمقدس والدنيوى ، والملك والمجنون ، والزهد والشهرة ، والمديح والشتائم ، وهى ازدواجية تجمع بين قيم متعارضة ، وتجعل جميع القيم نسبية ، إضافة إلى تعدد الأصوات والضحك ، حيث التهريج والسخرية من الزيف والأقنعة والاهتمام بأنشطة الجزء السفلى من الجسد ...) (١٠).

ونلاحظ أن المسرح المصرى منذ ظهوره فى النصف الثانى من القرن ١٩ (ببداياته المتواضعة فى التمصير والاقتباس والإعداد ثم الترجمة .. ثم المحاولات الأولى فى التأليف) ، وصولاً إلى توفيق الحكيم ونعمان عاشور ، كان مشبعاً بالعناصر الفولكلورية ، مما أذن لأسطورة التطابق بين الدال والمدلول بالتراجع ، مخلية مكانها للدال ذى المدلول المزدوج وذى المدلول المتعدد .... فاللغة أصبحت تقول شيئين ، بل وعدة أشياء ، بالكلمات نفسها . لكن هذه النقلة النوعية ، لم تكن تعنى أبداً أن (الكلمات [صارت] تكذب ، عن طريق الحركة المجازية .... وبذا تحصل على حريتها المطلقة)(١١) .. ذلك أن انفجار الوحدة التراثية – لدينا – كتعبير عن انفجار الوحدة الأيديولوجية الكونية (= الدينية) ، بقدر ما أدى إلى وجود (فجوة – بين الدال والمدلول) ، إلا أن هذه الفجوة – التى حاول الوعى

الأيديولوجى(المتعدد) ملئها – ظلت محمولة على ظهر (قوة الكلمة) المتبقية من التراث القديم ؛ أعنى ان النصوص الدرامية الحديثة ، واصلت بناء نفسها على ما للكلمة من قوة سحرية غامضة [وليس ادل على ذلك من ان تعريفنا للمسرح لم يزل يتمحور حول كونه ،أى"المسرح ، كلمة"]

ورغم أن هذه القوة ، تُستَمَد الآن من تراثات اخرى (غير التراث الدينى) إلا انها لم تزل تشترك مع هذا التراث فى انتمائها إلى بنية واحدة ..

(الدراما)

<u>تعريف إجرائي :</u>كل نص متصف بالدرامية ، ينبنى – جوهرياً – على (فجوة)= مسافة فاصلة بين الدال والمدلول – اللذين تتكون منهما العلامة اللغوية ... أما الوعى الأيديولوجى بالعالم ؛ بما هو مقيم داخل اللغة ، فإنما يؤسس وجوده – عبر التشكيل النصى – على الفجوة اللغوية ذاتها (المقبوض عليها) .. ثم عبر انتشارها فى العلامات

الأخرى ، غير اللغوية – لتعميقها

او لردمها أو لغير ذلك ..

ومع ذلك ، فالعلاقة بين (الدال والمدلول) و (الوعى والعالم) ، اكثر تعقيداً مما تبدو عليه فى الظاهر ..

وبهذا الخصوص ، بإمكاننا رصد التالى :

١ - إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول (اللغويين) ، اعتباطيــة (إذ لا يوجد بينهما تطابق ما ، طبيعى أو ضرورى) ، فهذا يعنى وجود فجوة بين الدال والمدلول .. هذه الفجوة تنعكس على طبيعة الوعى بالعالم – لأن الوعى لا يوجد إلا داخل اللغة .. (١٢)

٢ - هذا يعنى أن الوعى مأزوم بطبيعته ، إذ لا يتطابق مع العالم أبداً – أعنى أن علاقة الوعى بالعالم إن هى إلا تكرار لعلاقة الدال بالمدلول ، وبعبارة أخرى : بين الوعى والعالم " فجوة " تمتد إليهما من اللغة ذاتها (أى من انفصال الدال عن المدلول) .. وهذا تحديداً هو ما يجعلنا ننتهى إلى الإقرار بالطبيعة النسبية لكل وعى .. (١٣)

٣ - النص الدرامى ، بما هو وعى بالعالم ، إنما يأتى إلينا مصطحباً معه الفجوة ، أعنى أن النص الدرامى إنما هو (وعى منعكس على ذاته) : أى يعى إشكالية وجوده – بما هو مجرد التماع خارجى على سطح العالم .. لذا يشير دائماً إلى (الفجوة الأصل) ؛ التى تعود إلى طبيعة اللغة ذاتها .

ومما سبق يمكن لنا استخلاص التالى :

فى النص الدرامى ، يشتغل الوعى بالعالم على مستويين :

الأول : العلامات اللغوية (الأساسية والفرعية) :

أى الفجوة بين الدال والمدلول .

الثانى : العلامات غير اللغوية :

أى الفجوة بين الدوال والمدلولات غير اللغوية – بما يمثل انتشاراً **للفجوة اللغوية** ، فى سياقاتٍ أخرى عديدة ، تزيدها حضوراً وإيضاحاً أو تقليصاً وإعتاماً .. أو الاثنين معاً ، ذلك أن الوعى بالعالم قد ينطوى على تناقض .

(النصوص)

العلامات اللغوية الأساسية

.. تبدى النصوص الخمسة (موضوع البحث) ، على اختلافها ، اكتنازاً هائلاً بالعلامات اللغوية المحتفية بـ (قوة الكلمة) ....

ففى نص (الديدامونى .. لقاسم مسعد عليوة) ، يضطر الديدامونى لقطع لسان (نعمة) – أخت زوجته ، بعد اغتصابه لها جنسياً – ملقياً بها إلى الصمت .. إلى الخرس ، كىْ لا تتكلم .. إدراكاً منه لقوة الكلمة ..

وفى نص (جحا فى المزاد – لعبد الفتاح البيه) ، يطارد رجال السلطة – فى كل العصور – شخصية جحا ؛ الفنان

الشعبى الجوال ، إذ لا يكف عن فضح السلطة فى التجمعات الشعبية المختلفة .. هذا وبينما تسعى السلطة للقبض عليه، فإنما تسعى لإسكات صوته ، وإجباره على الصمت - إدراكاً منها لقوة الكلمة ..

وكذلك الأمر فى نص(الساعة تدك - لزكريا غزالى) ، فبعد ما ألقى رجال الأمن القبض على بعض المتفرجين (فى إطار الحملة على الإرهاب) ، وأثناء عملية التفتيش ، بحثاً عن المتفجرات ، عثروا على قصاصات جرائد فى حوزة أحدهم .. وكانت تحوى أخباراً متفرقة عن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية عامة .. لكنها جميعاً كانت تتمحور حول (الفساد العام والنهب المنظم للدولة) ... قال الضابط انها (منشورات) .. ثم قال : (دى العن من المتفجرات) ... هكذا ، إدراكاً منه لقوة الكلمة ...

وفى نص (الراية السودة - لمحمد عايش الشريف) ، (الحجة) التى يملكها (مجاهد) تثبت حقه فى ملكية البئر والزعامة .. وأمام هذه الحجة ، يتراجع الجميع عن مواقفهم (= تنازعهم على البئر والزعامة) .. اعنى ان للحجة قوة ، هى قوة الكلمات المكتوبة ، التى لا يختلف عليها أحد ويخضع لها الجميع .. وكل ما يستطيعونه فقط هو تجريد (مجاهد) منها ، اى (سرقتها) ..

وفى نص (الغربال – لعبد القادر مرسى) ، تنشر جرائد المعارضة عن تلوث بحيرة المنزلة وتسمم الأسماك .. ورغم غضب الصيادين وامتناع الناس عن تعاطى الأسماك وشرب المياه ، إلا أن أحداً من المسئولين لم ينف أو يشك فى حقيقة ما نشرته الصحف ..

مما سبق يتبين لنا عدم وجود (فجوة) بين الدال والمدلول ، فى العلامة اللغوية الأساسية ، التى تتمحور حولها النصوص.. وفى تقديرى أن قوة الكلمة ، والخوف منها وعدم الاختلاف حول دلالتها، يعود إلى قوة الموروث ذاته ..

العلامات اللغوية الفرعية :

العلامات اللغوية الفرعية (أو المساعدة) ، قد تساهم فى تشكيل الحدث الدرامى – مثلما تفعل العلامات اللغوية الأساسية – وقد لا تفعل ، لكنها تغذيه ، تغذى الحدث ، وتلقى بمزيد من الضوء على العلامات اللغوية الأساسية .. أما كونها فرعية أو مساعدة ، فلا يعنى هامشيتها بالضرورة.

فى نص (الديدامونى) نجد أنفسنا أمام لغتين : إحداهما فصحى والأخرى عامية .. الأولى(الفصحى) ، خارج الحدث الدرامى ، أو قل بأنها تمثل الإطار الخارجى للحدث الدرامى .. وهى خاصة بـ (مدير المسرح) ؛ الذى يلعب دور الـ راوى الخارجى .. ويحدثنا عن السياق

الإجتماعى الذى يحيا فيه الديدامونى وأشباهه ، كما أنه يدير حواراً مباشراً مع المتفرجين سعياً إلى تعديل وجهات نظرهم فى مثل هذه النوعية من الشخصيات ..

وأيضاً الراوى والراوية (الداخليان) اللذان يلتصقان بالحدث الدرامى وبالشخصيات الأساسية — دونما تدخل فى مجرى الأحداث .. ليقتصر دورهما على تمثيل الضمير أو الصوت الآخر ؛ الداخلى ، الخاص بكل شخصية .. ويتمحور حول (القيم الأخلاقية والاجتماعية) ، لذا يتخذان هيئة ملائكية ..

اما الثانية : (العامية) فتستخدم داخل الحدث الدرامى على السنة الشخصيات الدرامية ، وخارجه — فى نفس الوقت — على السنة المتفرجين .. وإذا كان (مدير المسرح) يحاور بالفصحى جمهوراً يتحاور بالعامية ، فذلك لأنه يقوم بدور (المعلم والموجه والمرشد) ، الذى يدل الجمهور — الداخلى ونحن معهم — على الإطار التفسيرى المناسب للحدث والشخصيات ..

أما (الراوى والراوية — الداخليان) ؛ فبـ(هيئتهما الملائكية) وبـ (وظيفتهما) المشار إليهما سابقاً .. فإنما يمثلان الصوت النبيل فى الشخصيات وفينا أيضاً .. ومما سبق يتضح ان اللغة الفصحى — فى الإطار الذى يطرحه النص — إنما هى لغة العلم والعقل والحكمة ، والضمير

والقيم والمثل النبيلة السامية .. أما العامية ، فهى لغة الحياة اليومية ؛ بكل ما تشتمل عليه من جهل ووحشية وحقارة ودناءة وسوقية .

لاحظ ازدواجية اللغة وازدواجية القيم .. فهناك خط فاصل بين اللغتين .. فإحداهما متعالمة متعالية ، والأخرى مبتذلة ووضيعة ! ..

هذه الثنائية اللغوية (المعهودة) يحتضنها النص ويكرسها بآلية أيديولوجية ، تستند إلى قوة الموروث .

وعلى الرغم من أن نص (الديدامونى) يبدى إتساقاً بين علاماته اللغوية الفرعية والأخرى الأساسية ، من حيث تأسس كل لغة على حدة ، على تطابق بين الدال والمدلول .. فإننا نلاحظ أن النص يشير إلى وجود (فجوة) بين اللغتين .. أعنى أنه عالم واحد ، منقسم إلى لغتين ووعيين .. أى مزدوج الدلالة .

وفى نص (جحا) ، العلامات اللغوية الفرعية تلعب دوراً مشابهاً – إلى حد ما – من خلال الثنائية اللغوية ... (لغة الشعب) و (لغة القصر) .. فالوالى العثمانى ، لا يفهم لغة الشعب – التى تحذره من الأعداء (الذين يتظاهرون بالصداقة والسلام) .. وعندما يفهم ، يكون (موسى بن شولح وعصابته) قد استولوا على القصر ..

هذا وعدم فهم (الوالى) ، يعود إلى عدم إدراكه لازدواجية المدلول – وبعبارة أخرى ، لقد ظن الوالى ان للدال مدلولاً وحيداً ، يتطابق معه ، وهذا ما فطن إليه (موسى) ، فجعل منه أساساً لخداع الوالى ، وقام بتحريضه على(جحا وفرقته)، لأنهم يعرفون ان اللغة مزدوجة المدلول ، وأنها لا تكفى .. وهذا ما أرادوا إبلاغه إلى الوالى .. وفى نهاية المسرحية ، عندما يمثّل جحا وفرقته أمام الوالى ، ويطلعانه على الحقيقة ، يغنون قائلين :

(أصل الحكاية لراعى غنم / دخل عليه الديب بالحكم / ... قال لولاك ما اهتدينا / راعى الغنم صدق كلامه / واهلاً اتفضل يا أخينا ..... / ادخل وادينا / الديب دخل ووراهم أمم / أكلت ياسيدنا الراعى والغنم / يحكى الحكايا وفيها العبر / والقصد واضح / دليل ورايا / للى هايفهم حكمه ومرايا) ..

لكن الوالى لا يفهم المغزى .. ثم تأتيه رسالة مكتوبة ، من (موسى) ، بحذره فيها من مؤامرات (جحا) ، وعندما يأمر الوالى بالقبض على (جحا) ، يتدخل (قائد الشرطة) ويشرح للوالى مغزى الأغنية ، ويطلعه على حيل (موسى) وحقيقة نواياه ومؤامراته .. هنا يفهم الوالى ، ولكن بعد فوات الأوان ..

هذا النص يضئ بجلاء قضية (ازدواجية المدلول) ، بل وينبنى عليها ، فمأساة (جحا) ، أعنى مطاردة رجال السلطة

لـه ، لإسكات صوته ، ناتجـة عـن سـوء فهـم الـوالى ، وبعبـارة أخـرى ، الـوالى – كممثـل للسـلطة – كـان يظـن أن وعيـه يتطـابق مـع العـالم ، لـذا لم يـر المسـافة الفاصـلة بـين الـدال والمدلول فى خطـاب (موسـى) ، فانطلـت عليـه حيلـه .. لكن (جحـا) كـان يـرى .. كـان يعلـم الحقيقـة ... وحـين أراد إبلاغهـا إلى الـوالى ، عـد هـذا الأخـير (جحـا) خارجـاً علـى طاعته .. وهكذا .. فالعلامات اللغوية الفرعية ، فى مسرحية (جحا) ، أضاءت لنا معنى (قوة الكلمة) على نحو مختلف عمـا طرحتـه مسـرحية (الديـدامونى) .. رغـم انبنـاء كـل منهما على (إزدواجية اللغة والوعى) .

وفـى نـص (السـاعة تـدك) ، الـنص مفعـم بالسـخرية الشعبية مـن الخطـاب الرسمـى (السـلطوى) ، الـذى يمثلـه رجال الأمن .. هذا ابتداء من إسم المسرحية ذاته .. فبدلاً من (الساعة تدق) كعلامـة مسـرحية تعبر عن تقليد مسرحى (= إعلان عن بدء العرض) ، يحـول المؤلف كلمـة (تدق) إلى كلمـة (تـدك) ، مشـتغلاً علـى الجنـاس النـاقص الـذى يجمـع بينهمـا ، محـولاً بـذلك الحـرف المختلـف ، فـى كـل منهمـا إلى (فجـوة) – أعنـى علامـة علـى وجـود فجـوة – علـى المتلقـى أن يـدركها ، بمـا هـى مسـافة فاصـلة بـين المسـرح : كمؤسسـة (اجتماعيـة – ثقافيـة) ، والمسـرح: كمؤسسـة (أمنية عقابية) – بعد احتلال رجال الأمن له ..

هـذا مـن ناحيـة ، ومـن ناحيـة أخـرى فـالنص زاخـر بـالفجوات اللغويـة بـين (الـدال والمـدلول) علـى مسـتوى الجزئيات المتناثرة هنا وهنـاك [كتحويـل الراقصة (زيـرى) للكلمات عن مدلولاتها الأصلية إلى مدلولات أخرى مجازية – كحـديثها عـن الآلات الموسـيقية باعتبارهـا ألغـام ، وعـن جسدها بأنه إرهاب ... إلخ] .

هذا العلامات اللغوية الفرعية ، تضئ المسافة الفاصلة بين مفهـوم رجـال الأمـن (= السـلطة) للعلاقـة بـين الـدالات والمـدلولات ، والمفـاهيم المناقضـة ، السـاخرة ، ممـا يفكـك التطـابق المطلـق ، المسـتند إلى القـوة الأمنيـة – بـين الـدال والمدلول .. ويعرى السلطة وخطابها المعزول ، المستبد .

أما فى نص (الراية السودة) ، ففى إطار خطته لفضح الأعداء المتآمرين ضد الوطن وضد وحدة القبيلة ، يمتلك (مجاهـد) وثيقـة ضـد (حسـان – زعـيم المطاريـد) ؛ تشـى بخيانتـه .. وعنـدما يقـرر فضـحه علـى المـلأ ، يكتشـف أن الوثيقة مجرد ورقة بيضاء .. صامتة ! .. ونعرف أن (حسان) سرق الوثيقة الأصلية – ذلك لأنه لا يستطيع إنكار ما جاء بها أو إعادة تفسيره على نحو مختلف ... وهذا يتسق تماماً و (الدال أحادى المدلول) الذى تتبناه المسرحية .

فى نص (الغربال) ، السخرية الشعبية من المسئولين عن التحـولات التـى اجتاحـت مدينـة بورسـعيد وأدت إلى تلـوث

البحيرة والمياه وتسمم الأسماك .. تأخذ عدة أشكال : (مسئول مديرية الزراعة – يدعو الناس إلى أكل البطاطس والقلقاس والكوسه ، بدلاً من الأسماك .. ويحثهم على ترك الوطن والعمل فى الخارج : (ويحولوها من حياة صعبة لعملة صعبة وأهو كله لمصلحة البلد) ثم مجموعة الصيادين وسخريتهم من أنفسهم ومن البحيرة ومن الأوضاع ومن الحكومة ... هكذا ، ولا توجد (فجوة) بين الدال والمدلول .. فالكلمات شفافة (تشف عما وراءها) .

العلامات غير اللغوية :

(الفجوة) بين الدال والمدلول (فى العلامات اللغوية) تمتد إلى الدوال والمدلولات الأخرى (غير اللغوية) – ذلك من خلال الوعى بالعالم ، بما هو مقيم داخل اللغة ذاتها .. وكما رأينا ، فالنصوص (موضوع البحث) تبدى استجابات مختلفة – على قاعدة بنيوية (ثقافية) تستند إلى (قوة الكلمة) بأفقها التراثى ..

ونظراً لكثرة عدد النصوص ، ولاكتنازها جميعاً بالعلامات غير اللغوية ، سأتوقف فقط أمام بعض العلامات الكبرى ، التى تتمحور حولها النصوص .

فى (الديدامونى) :

يحاول (مدير المسرح) إقناع المتفرجين ، بضرورة عدم النظر إلى (شخصية الديدامونى) باعتبار تفردها .. أعنى كحالة خاصة ، لا مثيل لها .. بل كنمط متكرر ومنتشر فى أماكن محددة ، تقع على هامش المدن ، وتعانى من الحرمان والفقر والجهل ... أى تحيا فى شروط غير إنسانية ، مما يحيلها إلى وحوش آدمية ... ورغم هذا ، فهم مجرد ضحايا للنظام الاجتماعى ككل .

وما دفع (مدير المسرح) إلى هذا التحذير ، هو خشيته من أن يتفاعل المتفرجون مع الشخصية تفاعلاً تطهيرياً ، قد يفضى – كما يمكن أن نستنتج من النص ككل – إلى أنه بدلاً من هذا الموقف ، يريد من المتفرجين النظر إلى الشخصية بعين أخرى ، أكثر وعياً وبصيرة وشمولية ..

ومايجب قوله هنا – هو إن نظرية التطهير الأرسطية ، تفترض التشابه كما تفترض الاختلاف ، تشابه الشخصية التراجيدية مع المتفرجين ، من ناحية كونها أتت افعالاً خاطئة (جريمة ما) رغماً عنها – أو لعيب فى تكوينها (الأخلاقى والنفسى) - وهى فى هذا تتشابه معنا جميعاً، مما يثير (شفقتنا) عليها .. ولكنها تختلف عنا جميعاً أيضاً ، فى المصير الذى تلاقيه ، مما يثير (خوفنا) على أنفسنا ..

وبين شفقتنا على الشخصية وخوفنا على انفسنا ، وعبر تفاعل هذا التشابه وذاك الاختلاف ، مع بعضهما البعض ، يدرك (المتفرج) أو يعى ذاته ، فى تشابهها مع الشخصية ، على خلفية اختلافه معها ، كما يعى اختلافه عنها على خلفية تشابهه معها ..

(مدير المسرح) ، يخشى وقوع المتفرج فى براثن هذا التطهير الأرسطى ، الذى يجرد الإنسان من شروط وجوده (الاجتماعى والاقتصادى والسياسى والثقافى) ، ويختزله فى بعدين فقط (اخلاقى ونفسى) ، يطلقانه فى فضاء إنسانى مجرد (يتشابه فيه العبد اليونانى مع الملك اوديب) .. ويبدو واضحاً أن الفجوة بين الدال والمدلول ، هنا ، تملأها الأيديولوجيا الأرسطية ، الكونية ، المطلقة ... (مدير المسرح) يعرى أسطورة التطابق هذه .. لكنه يضع بدلاً منها أسطورة أخرى ، إجتماعية هذه المرة ..

فالديدامونى : (ساكن العشة ..) - لا يتشابه مع الانسانية جمعاء ، وإنما مع (فئة ساكنى العشش ، حثالة المجتمع) .. وعلينا أن نعى موقفه جيداً ، ونحكم عليه بمعاييره هو ، لا بمعاييرنا نحن - هكذا ... ليضعنا نحن المرفهين ، رواد المسارح أو القراء ، ساكنى المدن ، أمام مسئولياتنا الاجتماعية .

إذن (شخصية الديدامونى) – كعلامة مسرحية (غير لغوية) ، تبدو مزدوجة المدلول .. مما يضعها فى اتساق واضح مع العلامات اللغوية ، المتمحورة حول (اللغة والوعى) المنقسمين ، فى نفس النص ..

وفى (جحا) :

يحاول النص تحويل (جحا) ، عبر التخفى (أو التنكر)، إلى علامة مسرحية ذات مدلول مزدوج : (الأسماء المستعارة / اللون / الملبس / القناع ....) ، هذا فى الوقت الذى يحاول فيه النص إخفاء تلك الازدواجية عن الطرف الآخر من الصراع (موسى بن شولح ورجال السلطة عامة) .. لكن (موسى) سرعان ما يدرك هذه الازدواجية (أى يتعرف على جحا) .. هذا والنص لا يفسد تلك الازدواجية ، هكذا مجاناً ؛ دون مقابل ، وإنما ليجعل منها جزءاً من اللعب واللعب المضاد .. أعنى موضوعاً للصراع بين (جحا وفرقته من ناحية ، وموسى وعصابته ورجال السلطة ، من ناحية أخرى) ..

ذلك بأن يتظاهر (موسى) بانطلاء حيلة (جحا) : أى تنكره ، عليه .هنا نجد أن الوضع قد انعكس تماماً .. إذ يتحول (موسى) إلى مخادع ، متنكر ، ففى العلن يبدى قبولاً بالأسماء المستعارة أو الألوان ... التى يتخفى وراءها (جحا) .. لكنه فى الخفاء يدبر أمراً آخر ، مضاداً لجحا .

هذا ومؤامرات (موسى) المتكررة ضد (جحا) ، عادة ما يتم إفسادها ؛ ينجو (جحا) ، بمساعدة الآخرين (وردة ، احد الخدم .... إلخ)... ونلاحظ ان (موسى) – كما يطرحه النص – داهية لا مثيل له .. لا لشئ (أى دونما مبرر) سوى لأنه (يهودى) .. ويبدو واضحاً أن النص يتناول (اليهود) وفقاً للتصورات النمطية ، الشائعة ، فى الثقافة الشعبية ، دونما محاولة لتحويلهم (اى اليهود) إلى موضوع ثقافى يمكن تفكيكه ومن ثم عقلنته ..

إن ارتحال (جحا) الدائم ، عبر المكان والزمان ، تحت أسماء والوان وأردية واقنعة ، عديدة ، ليلتقى فى كل مرة بنفس اليهودى (موسى بن شولح) – بتنكره الموازى لتنكر (جحا) ، إنما يكشف عن تعدد اقنعة المكان والزمان والشخصيات) رغم ثباتهم وواحديتهم (= ثبات الدال وثبات المدلول) ... فكل شئ كما هو ، كما عهدناه دائماً ، والحديث كالقديم وإن تغيرت الأشكال الخارجية .. هكذا ليتحول التاريخ ذاته إلى مجرد قشور خارجية لمعنى جوهرى، يرتبط بالهوية (بمفهومها الأسطورى) .

وهكذا .. فالعلامات غير اللغوية (المكان والزمان والشخصيات) تنطوى على تطابق مطلق بين الدال والمدلول ... على العكس من العلامات اللغوية إذ تنطوى على فجوة واضحة ! ..

أما فى (الساعة تدك) :

فمبنى المسرح يتحول عن دلالته كمؤسسة اجتماعية ثقافية ، بعد سيطرة رجال الأمن عليه ، إلى مؤسسة أمنية عقابية .. وفى هذا الإطار مزدوج الدلالة ، تنتظم العلامات اللغوية وغير اللغوية . فرجال الأمن ، الذين حولوا (الانفجار المسرحى ، الوهمى ، بداخل المسرحية الأصلية) عن دلالته المسرحية ، إلى (انفجار إرهابى ، حقيقى) إنما منحوه – أى الانفجار – دلالة مزدوجة ... هذا ويبدو واضحاً أنها إزدواجية ذات طبيعة تهكمية [أعنى أن النص يقدم " محاكاة تهكمية " للممارسات الأمنية ، بغرض تعريتها وفضحها ..

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، نلاحظ أن جميع الشخصيات قد زج بها قسراً فى النص ، لتحقيق هدف محدد ، هو إبراز وبلورة نوايا المؤلف ومقاصده .. أعنى أنها جميعاً ، لا تنطوى على دلالات أخرى أكثر من الدلالات الوظيفية التى قررها المؤلف ، مما يجعلنى أتساءل : إذا كان رجال الأمن (= السلطة) يقهرون المتفرجين ، لإجبارهم على الإدلاء باعترافات غير حقيقية ، ففيما يختلف موقف المؤلف إذن عن موقف رجال الأمن ، إذا كان يختزل الشخصيات إلى مجرد أبواق مرددة لصوته هو ؟ ..

الا يتناقض هذا ، بشكل سافر ، مع محاولات النص الإمساك بالفجوة العميقة بين الدال والمدلول ، على المستويات اللغوية وغير اللغوية ، الأخرى ؟

وفى (الراية السودة) :

ينطلق المؤلف فى اعتماده على " قوة الكلمة " ، على ما يفترض أنه يمثل (الشعارات السياسية) ، فى نص يقوم على إيجاد معادلات رمزية (إسقاطية مباشرة) لعناصر الواقع السياسى العربى .. قوة الكلمة ، المفترضة ، هنا - او الشعارات السياسية (عن الوحدة العربية وخطر النزاع بين الإخوة والحذر من الغريب .. إلخ) ، تبدو طاغية ، نظراً لتكرارها فى مواضع عديدة من النص (القصير) ..

والحقيقة أن هذا النص ، يطرح جمالياً ، قضية (قوة الكلمة) ويجعل مما هو مرئى : (الأحداث والصراعات والشخصيات) مجرد نقيض (مدرسى وسطحى) ، اعنى أنه يأتى بتلك العناصر لمجرد تأكيد صحة شعاراته السياسية؛ التى اختار لها أن تتردد بلا انقطاع على السنة (الاعمى والعبيط والفتاة الضعيفة) - فهؤلاء يمثلون فى النص صوت الحكمة ؛ صوت الماضى التراثى المجيد .. إنهم حراس الوطن - مما يفرغ الشعارات من مضامينها ويحيلها إلى مجرد ضجيج لغوى .. وهذا يعنى أن (الدال) ذو مدلول مزدوج .. الأول : دعائى ، والثانى : تهكمى ... غير أن هذا

يتناقض بشكل صارخ مع العلامات الأخرى التي سبق رصدها ، فى نفس النص ... فهاهو التطابق الذى رأيناه قبل ذلك ، يتراجع مخلياً مكانه للفجوة وازدواجية الدلالة ..

وفى (الغربال) :

يقول المؤلف فى إرشاداته المسرحية :(يستخدم الممثل وصوته الذى يصنع المؤثرات والموسيقى :صوت الموج والريح) .. هنا ، يبدو جسد (الممثل – أو الإنسان) ذاكرة للطبيعة ، هذه الذاكرة : مستودع لصور وأصوات لا حصر لها ... وعندما يعيد الإنسان إخراجها أو استدعائها من الذاكرة ، وتجسيدها (بجسده وصوته) ؛ إنما يحاكيها ، يقلدها ، إنطلاقاً من تصور ما ، لنجد انفسنا أمام وضعية معقدة : فالإنسان فى الطبيعة) يتحول إلى (الطبيعة فى الانسان) مما يثير علامات استفهام كثيرة .

فهذه الوضعية تعنى أن الانسان يحاول أن يعى وجوده ، عبر تمثله للطبيعة (التى يرتبط بها) ، لكنها تعنى أيضاً اغتراباً ما – عن الطبيعة – أى انفصال ما عن الطبيعة (الأم) – إذ ما الذى يدفع بالانسان إلى تذكر شئ ما لم يزل حياً أمامه ؟ .. هل اقصى الانسان عن الطبيعة ، لذا عاد

ليتذكرها ؛ محولاً جسده إلى مكان لها ، بعدما كانت مكاناً له ؟

هذا ويتمحور النص ككل ، حول دلالة (البحر والبحيرة) عند الانسان الشعبى (صائد الأسماك) .. فى مقابل دلالتها عند رجال الأعمال والمسئولين الحكوميين .. ليصبح دال (الطبيعة) مزدوج المدلول ...

الخلاصة :

١ - رغم تطابق الدال والمدلول ، فى العلامة اللغوية الأساسية ، التى تنبنى عليها النصوص - إلا أن ذلك التطابق يظل محصوراً ومحاصراً داخل حدود معينة .. أعنى أنه لا يمثل انتشاراً على المستويات العلامية اللغوية وغير اللغوية الأخرى ، بل على العكس ، يتناقض معها .

٢ - ولا شك أن هذه إزدواجية اخرى ، تنطوى عليها النصوص (موضوع البحث) .. بما يشى بوعى منقسم ، متناقض مع ثقافته ، رغم خضوعه لبنيتها التراثية القديمة .

الهوامش :

١ - درس السيميولوجيا - رولان بارت ، ترجمة : عبد السلام بن عبد ، ص ٨٦ و ص ٨٧ .. دار توبقال - الرباط ..

٢ - انظر (الدرجة الصفر للكتابة ، لرولان بارت) ففى هذا الكتاب يتعرض بارت لهذا الأمر بشكل تفصيلى ..

٣ / ٤ / ٥ – فى الأدب الفرنسى المعاصر ، د. سامية أسعد الصفحات على التوالى (٢٧٨ / ٢٧٨ / ٢٧٩) – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بتاريخ ١٩٧٦ .

٦ / ٧ / ٨ /٩ – نظرية العرض المسرحى ، لجوليان هلتون ، ترجمة : د . نهاد صليحة .. ص١٥ – الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٤ .

١٠ - إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية – د. محمد حافظ دياب ، ص ٣٥٧ و ٣٥٨ – مكتبة الدراسات الشعبية – هيئة قصور الثقافة ، الجزء الثانى ، أغسطس ١٩٩٦ ..

١١ - البنيوية وما بعدها ، تحرير : جون ستروك ، ترجمة : د. محمد عصفور ، ص ١٢١ ، سلسلة عالم عالم المعرفة ، الكويت ، العدد (٢٠٦) .

١٢ / ١٣ – الوعى الحضارى وأساطير التصور ، ناجى رشوان ، سلسلة كتابات نقدية ص ١٦ ، ١٧ العدد (١٠٧) ، أغسطس ٢٠٠٠ – هيئة قصور الثقافة ..

النص المسرحي الموجه للطفل
في إقليم القناة وسيناء الثقافي

أحمد رشاد حسنين

مدخل :

فسيحٌ بهيجٌ هو عالم الصغار، عالم بلا خرائط ولاحدود، يطير على أجنحة الخيال، مخترقاً أجواء الفضاء، سابحا في أعماق البحار، متنقلاً بين العجائب والخوارق والأسرار، تتدفق صوره وألوانه، وتتراقص عرائسه وأطيافه، على صفحة مراياه السحرية، وزجاج كراته البللورية ... عالمٌ آفاقه من نور وبراءة وصفاء .. دروبه مُمهدة برقيق الأصداف، مفروشة بأوراق الورود والأزهار .

فكيف نلجُ هذا العالم ذا الأبواب السحرية ؟

وكيف نقترب منه دون أن نعكر آفاقه أو نكدر أجواءه ؟

كيف نسير فوق دروبه دون أن نكسر أصدافه أو نؤذى وروده ؟

إنه لأمر بالغُ الصعوبة، شديد المشقة .. عالم الطفل وأدبه وثقافته. ونعنى بأدب الطفل : " تلك النتاجات القصصية، الشعرية، المسرحية، الروائية القائمة على مقاييس قيمية فنية طباعية، تلبى الرغبة السيكولوجية والعقلية للطفل، تتفاعل مع قدراته الذهنية ومؤهلاته

وملكاتـه فـى مرحلـة معينـة مـن مراحلـه العمريـة ، بينمـا تتخطى ثقافة الطفل " هذا التجنيس إلى النص التاريخى ، المعرفـى ، العلمـى ، الفنـى ، اى كـل مـا يغنـى عقـل الطفـل وينمى ثروته الفكرية وتجربته الحياتية " (١) .

اما عن إشكاليات الكتابة فـى ادب الطفـل والخـوض فـى دروبه وعوالمه فربما تُبَسّطُها إلى حدٍ كبير مقالة(والتر دى لامـار) :" اتمنـى لـو رايـت حصـانا أو زهـرة أو شـجرة بـنفس العيون والمشاعر والروح التى رايتُها بها وانا طفل " (٢) .

ولا اعتقـد ان كاتبـاً مثـل د. محمـد المنسـى قنـديل ، قـد ذهب بعيداً حين اكد ان نفراً من الكُتّاب العرب اتجهوا إلى الكتابـة للطفـل لـيس فقـط مـن اجـل اطفـالهم وأطفـال الآخرين وإنما ايضاً من اجل الطفل الكامن فى اعماقهم " فقـد شـابت شـعورهم قبـل أن يفطنـوا إلى أن هـذا الطفـل الكامن – لم يأخذ كفايته من اللعب ، ولم يجرب الرحيل إلى أرض الخيـال " ، فبـدا الأمـر وكـأن هـؤلاء الكُتّـاب فـى حاجة " إلى نوع من المطهر الذى تحدث عنه أبو العلاء المعرىّ ودانتـى .. مسـافة بـين الجحـيم والفـردوس " ، اى ان الكتابـة للطفل كانت بالنسبة لهم " ذلك المطهر من كل ما تحمله حياة البالغين من عُنفٍ وشره وطمع " (٣) .

ولأن الـنص المسـرحى الموجـه للطفـل هـو احـد فـروع أدب الطفـل وأشكاله الفنيـة ذات المردود الفعّـال فـى شحذ ملكات

الطفل وتنمية مدركاته وتربية ذوقه الجمالى وتعريفه بقيم مجتمعه وتراثه الثقافى ، فقد تعددت محاولات تعريفه من قبل الدارسين والباحثين ، مثلما تتعدد محاولات تعريف نصوص الأجناس الأدبية الأخرى ، ومراعاة من الباحث لقيود الوقت والمساحة فقد انتخب تعريفاً ارتضاه لهذا النص وهو التعريف الذى يرى فيه نصاً أدبياً " اساسه الشعر او النثر ، لمؤلف مسرحى ما ، قبل تحويله إلى أدوار تمثيلية توزع على الشخصيات تمهيداً للعرض المسرحى " (٤) ، اما مؤلف مسرحيات الطفل " فهو كاتب او شاعر مسرحى يكتب او ينظم مسرحية بمعايير الكتابة المسرحية للطفل مع توفر إمكانية العرض المسرحى لما يكتبه من نصوص مسرحية للأطفال " (٥) ، ويكاد يُجمع كُتَّاب ادب الطفل ونقاده على أن معايير هذه الكتابة تتلخص فيما يلى :

- مراعاة المرحلة العمرية وخصائصها الإدراكية والنفسية .
- تلبية حاجات المرحلة وإشباعاتها البيولوجية والسيكولوجية .
- البعد عن التعقيد والغموض الفنى فى بناء النص .
- حتمية قصر النص وتبسيط مستواه اللغوى دون الإخلال بجماليات الفصحى الميسرة.(٦)

النصوص موضع الدراسة :

ثمة قيود واجهت الباحث عند تعرضه للنصوص المسرحية موضوع الدراسة يُلخصها فيما يلى :

- كثـرة النصـوص المقدمـة (إثنـان وعشـرون نصـاً تضمها أغلفة تسعة كتب).
- تفاوت أعداد النصوص المقدمة من محافظة إلى أخرى داخل الإقليم .
- تشعب الموضوعات والقضايا التى تتناولها ، وتنوع طرق معالجتها فنياً مما يتطلب حيزاً أكبر من المتاح للباحث وأيضاً مساحة زمنية أرحب .

وقد فرضت هذه الاعتبارات نفسها على مسار الدراسة وتوجهها ليتحقق لهذه العملية قدر المستطاع : الإيجاز غير المخل ، التوازن ، والتناسب .

وتقتضى الأمانة العلمية أن يلفت الباحث – الانتباه – إلى أن ما سلف من الاعتبارات جعله يتجه إلى جمع هذه النصوص فى (حزم نوعية) توحد – قدر الإمكان – بين النصوص المتشابهة فى أكثر من عنصر ، وقد صنفها الباحث وسار فى دراستها مراعياً أهم عناصر كتابة أدب المسرح للطفل تحت العناوين العريضة الآتية :

١ - نصوص ألعاب الطفل والعرائس.

٢ - " عن وقائع البطولة وتراث المقاومة .

٣ - " على ألسنة الحيوانات والنباتات .

٤ - نصوص ما بين الخيال العلمى والابتداع الخيالى .

٥ - نص واحد يستلهم التراث العالمى للطفل .

٦ - " واقعى اجتماعى .

٧ - " تربوى تعليمى (نموذج لمسرحة المناهج).

١ - نصوص ألعاب الطفل والعرائس: (ثلاثة نصوص)

وهى : (بنت السيرك) لأحمد زحام ، قدورة والعرائس) لعبد الفتاح البيه ، و(شمس وفواكه) لهاجر حسين .

تتكئ المسرحية الأولى على فعل الحركة وإشباع حاجة الطفل البيولوجية والنفسية إلى اللعب ، أما المسرحيتان الأخريان فتعتمدان على فن تحريك العرائس ، ولفظة " عروسة " هى " تعريف عام لكل نسخة مصغرة للشبيه بالانسان ، أو الحيوان ، أو أى شكل آخر ، وتتحرك بطرق صناعية ، وتوحى هذه اللفظة بأن من يحركها هو الانسان ، ولكن الدمى المصنوعة من القماش والأشكال الأتوماتيكية التى تتحرك ذاتياً لا تسمى عرائس بالتحديد " (٧) ، وهناك أربعة أنماط رئيسية من العرائس هى : عرائس القفاز ، عرائس خيال الظل ، عرائس العُصىّ ، عرائس الفتل أو الخيوط ، تقع مسرحية " بنت السيرك " فى ثمانية مشاهد ، وتدور أحداثها فى سيرك بأدواته ولاعبيه وحيواناته ، وقد وُفق الكاتب فى دمج هذا المكان الحى المثير مع أحداث

مسرحيته ويدخله عنصراً أساسياً فى بنائها الفنى ، فبدا الأمر وكأن السيرك هو بطل المشاهد كلها ، وهو مايفسر العنوان الجانبى للنص " العاب مسرح الطفل "

وفى المسرحية يقع حادث " لمخلوف " لاعب السيرك الفقير المُخلص لعمله ، ويصاب إصابة بالغة فى لُعبة استعراض الأسود (غيرالمتخصص فيها) ، ولكنه يؤديها تحت ضغط وتهديد صاحب السيرك الطماع ، يلزم مخلوف فراش المرض فتتقدم ابنته الصغيرة " ياسمين " للعمل بدلاً منه بالرغم من معارضة ابيها ، تُصر ياسمين على العمل لتستطيع الانفاق على نفسها وعلاج أبيها ، تقبل بكل شروط صاحب السيرك الذى يحاول استغلالها فى أكثر من عمل لتحقيق المزيد من المكسب والإثارة كما فعل مع أبيها من قبل ، فيتسلل ليلاً إلى السيرك ناوياً فك شبكة الأمان الموجودة تحت الحبال التى ستؤدى عليها ياسمين نمرتها ، إلا أن ضميره يتدخل محاوراً إياه وفى آخر لحظة ، يُبدى الرجل ندمه ويعلن عن تخلصه من شره وجشعه ،

خلق الكاتب أزمات درامية غير مفتعلة (أزمة مخلوف) ، (رفض الرجل لياسمين أولاً ثم استغلالها) ، (أزمة تعرضها للخطر الشديد) ، وكشف الحوار عن ملامح الشخصيات وميولها ، الألعاب والاستعراضات منسوجة فى ثنايا العمل بل وتتطور بها بعض الأحداث ، المسافة بين الذروة والنهاية

قصيرة ، بما يُنبئ عن تفهم لطبيعة الكتابة للطفل ، فالمتفرج الصغير لا يطيق صبراً إزاء عملية توصيله النفسى إلى الحل والخاتمة توصيلاً مُطولاً أو بطئ التدرج ، وهو الأمر الذى تنبه إليه الكاتب إلا أن النص لم يخلُ من ملحوظات أبرزها عامية اللغة والتبدل المفاجئ فى شخصية صاحب السيرك ، وانقلابه سلوكياً من الضد الى الضد دون تمهيدٍ كافٍ ، أو استناده إلى واقعة قوية تبرره ، اللهم إلا صوت ضميره الذى يتدخل قبيل النهاية مباشرة ... بعض الجمل الحوارية فيها إطالة وتكرار كما فى بدايات المشهد الأول (البحث عن مخلوف) ، وفى المشهد الرابع (إنكار صاحب السيرك لحق مخلوف وأجره) [٨] .

فى مسرحية (قدورة والعرائس) — مجموعة من الأطفال يلعبون ويغنون فى حارة شعبية أشبه بالخرابة ، يحضر عم " قدورة " حاملاً حقيبة عرائسه الحزينة المُستهلكة محاولاً إقناعها بالعمل فى هذا المكان السئ ، يتعرض له (كمبورة) الفتوة وصبيه (بُقلة) ، يمارس كمبورة البلطجة ويحاول فرض إتاوة على قدورة نظير السماح له بمزاولة عمله ، يسرع أولاد الحارة لمساعدة قدورة ويجمعون له أخشاباً وقماشاً لتجديد عرائسه ، يقوم قدورة بإقناع الصبى بقلة بتعلم لعب العرائس والعمل معه ، تتعدد محاولات كمبورة إفساد عملهم ، وفى المقابل تتعدد محاولات بقلة وقدورة فى

التصدى لكعبورة وفى نفس الوقت لاستمالته وجذبه وإغرائه عازفين على لحن الطفولة الجميل ، ذلك اللحن الذى حُرم منه فى طفولته ، يقوم قدورة وبقلة بإشراكه فى بروفاتهم استعداداً للعرض الكبير ، يجد كعبورة فى الانسجام واللعب مع المجموعة متعة كبيرة وإحساساً رائعاً جديداً يملك عليه كيانه ، يقرر الجميع البدء فى الاستعراض ، يقومون بتنظيف الحارة وتجميلها بعد أن نجحوا فى تغيير كمبورة وإزالة ماران على قلبه من قبحٍ وكدر .. النص يتمتع بالحيوية والقدرة على جذب حواس الطفل ومعايشته للأحداث فهو مفعم بحركة العرائس والأطفال ، حافل بالغناء والاستعراض ، يوظف الكاتب فيه خبرته بتراث إقليمه الفلكلورى فيضفر الألحان والأغانى الشعبية المحببة للأطفال – فى نسيج المشاهد والاستعراضات ، طارحاً وسط بهجتها حبكته المسرحية على خطين دراميين ينموان على علاقة التأثير المتبادلة بين **الانسان والمكان** مع التأكيد على قيمة العمل الجماعى ودور الفن فى جعل حياتنا أكثر احتمالاً وجمالاً وهو بالفعل ما حدث للحارة التى صارت مكاناً زاهياً يتألق بفنه وأطفاله وعرائسه ، وأيضاً لكعبورة بحيث رأيناه فى المشهد الأخير يتوجه – بكل الجميل والامتنان – لقدورة والأطفال قائلاً لهم أثناء مشاركته :

" انتوا عمرتوا الخرابة اللى جوايا .. بقت جُنينة جميلة "(٩)

أما مسرحية (شمس وفواكه) لهاجر حسين ، فعرائسُها تتحرك داخلها فى شكل مجموعة من الفواكه : المشمشة – البرتقالة – حبات العنب – الفراولة – المانجو –إصبع الموز – البطيخة – الشمامة ، يلعبون فى بستان قصر الأميرة الجميلة (شمس النهار) ، يبدأون باستعراض غنائى مرح تقدم فيه كل فاكهة نفسها بأغنية جميلة ، تبرز فيها مواطن جمالها وأسرار فتنتها للناظرين مشيرة إلى فوائدها العديدة .. تتحدث الفاكهة عن غياب الأميرة التى اعتادت يومياً أن تخرج إليهم فى البستان تشاركهم لعبهم وتسبغ عليهم من رقتها وحَدبَها ، يعلمون أنها معتلة وأن أباها الملك قد أطلق منادياً بين جنبات المدينة داعياً الأطباء إلى معالجتها .. بمساعدة من الهدهد والساحرة تتحول الفاكهة إلى بشر فى (صورة فريق طبى) ، يكتشفون أن سبب اعتلالها وهزالها هو إصابتها بفقر الدم نتيجة تآمر الطباخ (مسعود) الذى يحجب عنها طعامها من الغذاء المفيد حتى تذوى وتذبل شيئاً فشيئاً وتموت فيصبح الطريق – على المدى المستقبلى – ممهداً أمام (الوزير) لاعتلاء عرش المملكة – بعد وفاة الملك وإقصاء الملكة – تقوم الفواكه بعلاج الأميرة وتتضح أبعاد المؤامرة فتعود الفواكه لصورتها الحقيقية لتمارس سيرتها الأولى مع الأميرة الرقيقة شمس النهار .

النص موجه للطفل فى مرحلة عمرية تتراوح ما بين الخامسة والعاشرة تقريباً ؛ لذا كان بسيط العقدة ، قليل الصفحات ، اعتمد فى مشهده الأول على الحركة والغناء لإثارة الطفل وتهيئته للأحداث ، جمعت شخصياته بين العناصر النباتية والبشرية مع طائر واحد هو (الهدهد) وكان اختيار الهدهد – دون سائر الطيور – موفقاً بما للهدهد من رصيد فى التراث حين جاء من سبإ بنبأ ، وهو يقوم فى النص بدور قصير لكنه مؤثر ويسهم فى تفكيك عقدته (البسيطة) . تُشبع الكاتبة خيال الطفل بمزجها العنصر الواقعى بالسحرى بما يشبه أجواء ألف ليلة وليلة وتُمتّع ملكات الطفل وحواسه بأشكال الفاكهة وألوانها وأغانيها وحركاتها فضلاً عما يتركه النص فى نفس الطفل وعقله من أثرٍ جيد فى تكوين وعى صحى وثقافة غذائية مُبكرة .

٢ – نصوص من وحى وقائع البطولة وتراث المقاومة :(نصان)

وهى النصوص التى احتواها كتاب (شموس المدينة) لمحمد سعد بيومى ، ونص (نبيل منصور عصفور الجنة) لعبد الفتاح البيه ، تتوزع نصوص المجموعة الأولى على اثنتى عشرة لوحة ، تحمل كل لوحة عنواناً مستقلاً يقدمها المؤلف للناشئة للتذكير والتأكيد على روح المقاومة ، من خلال استدعاء معانى البطولة الوطنية المُستقاة من وقائع

حقيقية عن بطولات المقاومة الشعبية فى بورسعيد إبان العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ م .

يصوغ المؤلف لوحاته مستغلاً خبرته المسرحية ومستحضراً طبيعة اللحظة الدرامية لأحداثها ، يطوف بلوحاته كل شوارع وأرجاء المدينة التى شهدت ملاحم الفداء ويقدم أبطال المقاومة لحماً ودماً سواءً كانوا رجالاً أم نساءً ، ومنهم نفرٌ كانوا فى ذلك الوقت صبية وفتياناً تتراوح أعمارهم مابين الثالثة عشرة والثامنة عشرة ، لذا فإن لوحاته تأتى مكتسبة لعناصر من المصداقية والتفهم لوعى ومدركات متلقى الشريحة العُمرية والقدرة على إحداث التأثير الوجدانى لديه اعتماداً على ما يلى :

- أن الأحداث مستوحاة من وقائع حقيقية .
- شخصياتها من النماذج البطولية التى تداعب خيال سن المراهقة ومطالع الشباب .
- بعض هذه الشخصيات فى سن المتلقين أنفسهم ، فضلاً عن جيشان النصوص بالحركة والصراع والكر والفر بالإضافة إلى رصدها صوراً من الحياة — أثناء الحرب — مغلفة بحالات البشر وأحلامهم عند مواجهة الموت ، ونعرض مثالاً لذلك لوحة " حضنك يا بلد " ، ويتخذ فيها المؤلف من شارع " عبادى " مكاناً لأحداثها وهو أحد شوارع المدينة التى صارت رمزاً للمقاومة فى حى العرب وفيها يدور قتال

شـرس بـين مجموعـة مـن أفـراد المقاومـة ودوريـة إنجليزيـة مترجلـة مـن جنـود الانجليـز .. تضـم المجموعـة قائـدها مصـطفى الصـياد ، يسـرى بخيـت وشـقيقه وجـدى و ثلاثـة أشـقاء فقـدوا الأب والأم أثنـاء غـارات شـنها المعتـدون علـى المدينـة وهـم : نـوح (١٧ عامـاً) ، موسـى (١٥ عامـاً) ، وأيـوب (١٣ عامـاً) ، تـدربوا علـى اسـتخدام السـلاح وإلقـاء القنابـل اليدويـة (لاحـظ دلالات أسـمائهم) .. أثنـاء احتـدام القتـال فـى الشـارع العنيـد الـذى أصيـب بـدمار شـديد – يُسـرع يسـرى فجـأة علـى خـط متعـرج ، ينـبطح بجـوار بـاب أحـد المنـازل صـارخاً : أمـى ... أمـى ، يتـوارى بسـرعة داخـل المنـزل لينقـذ والدتـه مـن زخـات الرصـاص والـنيران المتضـرمة ، مـا لبـث أن اندفع من بوابة المنزل حاملاً أمه بيـد وسـلاحه باليـد الأخـرى ومـاهى إلا لحظـة حتـى انهمـر عليـه الرصـاص كـالمطر مـن خلف سـواتر الانجليـز ، يسـقط يسـرى شـهيداً بـين يـدى أمـه ، تحتويـه فـى حضـنها ، تحـاول أن توقـف انـدفاع نزيـف دمـه مغالبة ألمها وأنينها المكتوم :" [١٠] .. على مستوى هذه الدرامة الحافلـة بالحركـة والصـراع واللحظـات الانسـانية تتـوالى سائر اللوحات .



ويـأتى نـص (نبيـل منصـور عصـفور الجنـة) فيتقـدم – تاريخيـاً – خطـوة حيـث معـارك أهـل القنـاة وعملياتهم

الفدائية ضد معسكرات المحتل ، وهو ما دعا المؤلف إلى إهداء مسـرحيته إلى (أرواح شـهداء القنـال وروح الطفـل الشـهيد نبيـل منصـور الـذى استشهد فـى ٢٤ أكتوبر عـام ١٩٥١ وهـو يحرق معسكرات المحتل الانجليزى) [١١] .

يصـوغ المؤلـف هـذه البطولـة صـياغة فنيـة تلائـم سـن العصـافير مـن أعمـار الطفـل نبيـل منصـور فـى صـورة غنائيـة شعرية تضم مشهدين ، يستجمع فيهمـا المؤلف إمكاناته فى نظم شعر العاميـة وصياغة المشاهد الاستعراضية مُستعيناً بـالتراث المقـاوم مـن فلكلـور إقليمـه ، مصـحوباً بعـزف آلـة الاقليـم الشـعبية (السمسـمية) ، ويسـتدعى شخصـية نبيـل منصـور بصـورة تُرضـى خيـال الطفـل وحسـه البصـرى ، حـين يعـزف الـراوى ويغنـى لابنـه الصـغير حاكيـاً لـه بعـض الحواديـت والـذكريات ، أثنـاء عزفـه يسـتأذن الطفـل أبـاه ويذهب لاحضار أصدقائه الصغار ليشاركوه مُتعة الحكايات ، ومـع انبعـاث نغمـات الآلـة الشـجيّة " يهـبط طـائر وعصـفور النور " مصحوباً هبوطه بإضاءة موحية بالموقف ، ينظـر تجـاه الرجل فى دهشة

عصفور النور : " ياعم يا عمنا ... يا أبو الحكاية دهب ... أنا منسى فى الحواديت ... تعرفش إيه السبب ؟ "

الأب : انـت مـين يـابنى .. نـورك مآنسـنى ومعطـر المكـان .. إظهـر ويـان عليك الأمان .

(يظهر له طفل وهو يرتدى ملابس بيضاء زاهية وله جناحان صغيران، أسفل ظهره وعلى رأسه هالةٌ من نور وتاجٌ من الزهور)

انت مين قولى .... وجاى منين يابنى

عصفور النور: "أنا روح لجل النهار ضحيت ودمى روى أرض الوطن حنة ورُحت الجنة" (١٢)

وتبدأ الدراما أثناء الغناء حيث يكون وسطهم نبيل منصور ملتقطاً فعل الرويّ من الرجل ليصير الحوار بين الأطفال وبين البطل الصغير .

من الأغانى الشعبية التى يوظفها المؤلف درامياً فى مشهديه الاستعراضيين وكانت أغانٍ يرددها أطفال ذلك الوقت — أغنية " يا ابو على يا صياد " وأغنية " التعلب فات فات " وأغنية " يا عزيز ياعزيز ضربة تاخد الانجليز " وأيضاً " يا محنّى ديل العصفورة وبلدنا هى المنصورة " ، وحين يستشهد نبيل منصور وتنغرس أسلاك المعسكر فى جسده الصغير يظهر الراوى مغنياً الخاتمة :

" الدم ده دمى — واللون ده من طينى — والحضن ده لامى — النيل دموع عينى — يا نخلتى حنّى — بالضلّة غطينى . " (١٣)

ويسدل الستار على هذا المشهد الذى أعاد الفنان خلقه برؤيته وأدواته ليبدو أخصب ثراءًا وأكثر وقعاً .

٢ - نصوص على ألسنة الحيوانات والنباتات : (ثمانية نصوص)

وهى نصوص (حكايات غابتنا) لمنى أبو الخير "ستة نصوص" ، ونص واحد لخالد بخيت (ليه يا أسد ؟) ، ونص

لمحمد عميرة (درفيل على درجة سفير) ونصوص (حكايات غابتنا) الستة هى :

(القرد المشهور – دبدوبة النظيفة – سلمى والفراشة الساحرة – الفيل العادل – الأرنب مرزوقة وملك الغابة – والغزال الشجاع)

وتدور أحداثها وسط أجواء الغابة الخضراء ، وتعتمد الكاتبة فى بناء مسرحياتها الست القصار على تقديم اللوحة المسرحية ، لتتراوح ما بين ثلاث وأربع لوحات فى النص الواحد ، وتجرى حوارات شخصياتها على ألسنة حيوانات وطيور الغابة مع مشاركة بعض العناصر البشرية وهى تتحرى بناء حبكتها المسرحية فى يُسر وبساطة مع حرصها على اشباع نزعة الخيال فى الطفل بما ينم عن استغراق فى روح الطفولة وفهم لطبيعة الشريحة العُمرية التى تكتب لها وهى مرحلة الطفولة المبكرة وبعض من أطفال الشريحة المتقدمة من المرحلة الوسطى ، وتحرص الكاتبة على إضفاء عوامل من الجذب والاثارة مُجسدة فى حركة الحيوانات وحواراتها وأن تحقق للطفل بجانب المتعة البصرية –الإفادة الأخلاقية والسلوكية التى يمكن للطفل استيعابها بسهولة كالتوعية الصحية والبيئية ، الحث على مساعدة الآخرين ، الرضا والقناعة ، حب النشاط والعمل ، ضرورة العلم والتعليم ، وهى قيم على قدر كبير من

الأهمية خاصة للطفل فى هذه المرحلة وجب التأكيد عليها وتوصيلها لوجدانه بالوسيط المسرحى (أو غيره من الوسائط الفنية) لتصبح هذه السلوكيات لبنات داخله فى تكوينه منذ طفولته الباكرة ، مدعومة فى أعماقه بذكريات أحداثها وحركة شخصياتها ، كما استطاعت الكاتبة أن توظف الصراع التقليدى بين الخير والشر ، البطش والضعف توظيفاً موفقاً يمثل إضافة إلى وعى الطفل قد يومض فى ذهنه عند الكبر بما يمكن لنا أن نصفه بالحضانة المبكرة للوعى أو (سنة أولى وعى) كما فى مسرحيتى " الفيل العادل " و " الغزال الشجاع " [١٤] ونستند فى ذلك إلى ما يؤكده خبراء سيكولوجية الابداع – بأن الطفل فى مرحلة الطفولة المبكرة " يصبح قادراً على إدراك الرموز التى هى بدائل تشير إلى الأشياء والأشخاص ، وأبرز هذه الرموز أهمية هى اللغة ، وأيضاً الصور والرسوم التوضيحية والايحاءات والأرقام ، وتدريجياً يكون قادراً على فهم القصص البسيطة والموسيقى محدودة الألحان " [١٥] ، وطالما أن الطفل يمكن توصيل اللغة السهلة إليه فى هذه المرحلة ، فقد كان من الأفضل أن تكون جملة الحوار مكتوبة بالفصحى لا باللهجة العامية ويكون الأمر استجلاباً لمزيد من الفائدة – تدريباً لمنظومة الطفل الصوتية على التعامل فى هذه المرحلة مع منظومة لغته فى صوتياتها وأشكالها

الصحيحة وترغيباً فيها وألفة لها ، وقد تم للمؤلفة هذا الأمر في نصها الأخير (الغزال الشجاع) حيث كتبته بفُصحى ميسرة ، ملائمة ومفهومة .

ولكن يبقى سؤال اعتقد أنه طُرح من قبل وهو :

ما مدى موافقة أجواء الغابة للطفل المصرى ولطفل الاقليم بصفة خاصة ؟

وأقول حريصاً على ألا أضخم من حجم علامة الاستفهام : إنه ربما تكونت علاقة ما بين طفلنا وبين بيئات الغابة عبر الوسائط المرئية خاصة وأنه يجلس أمامها ساعاتٍ طوالاً .

❖❖❖❖❖❖

ويقدم خالد بخيت نصه " ليه يا أسد ؟ " مكتوباً بالعامية أيضاً في ثلاثة مشاهد تميل إلى الطول والاحتشاد ؛ فقد حشد لمسرحيته (مجاميع) من الشخوص الحيوانية والنباتية والبشرية وعبر الكوكبية مثل الشمس والقمر ، ونصه مكتوب لأطفال في مرحلة عمرية ما بين الثامنة والحادية عشرة تقريباً ، حيث يستطيع الطفل التعرف على أنماط الشخصيات ودوافعها والخطوط الفاصلة بين الواقع والخيال ... والصراع يدور في النص بين فريقين :الحيوانات والأطفال الأيتام من جهة ، وعالم الكبار وشروره من جهة أخرى ، ومغزى هذا الصراع ؛ هو جعل العالم نظيفاً متسعاً للجميع ، خالياً من الملوثات المادية والفكرية ، مُحققة فيه

كل القيم والتطلعات الكفيلة بسعادة الأحياء والمخلوقات من عدلٍ وأمن ومحبة وسلام ، فالحيوانات تطالب بحريتها وإطلاقها من أسر قيود الانسان واستغلاله لها ، ومخلوقات الغابة تتحرق شوقاً إلى نقاء البيئة التى تعيش فيها والأطفال اليتامى يحاولون جذب اهتمام البالغين لرؤية مآسيهم واحتياجهم الطبيعى والضرورى للحنان ويسألون عن حق كلٍ منهم فى (كوب لبن) يقيه الكساح و الهزال .. وتطالب الحيوانات الرجل المسئول عن أمن العالم وسلامه ليصبح رهينة فى الغابة إلى أن يتحقق لهم شرطان :

أولهما : إطلاق سراح جميع الحيوانات المُستغلة من قِبَل الانسان .

وثانيهما : التخلص من كل أسلحة الإفساد والدمار .

ويتم لهم تحقيق الشرط الأول ، ويظل الثانى غير متحقق لأنه مُعلق باختبارات النوايا واختيارات الانسان .

النص يبدو طموحاً حين يطرح كل هذا فى عمل واحدٍ مع اتسامه بنزعة كونية شاملة ، من هنا جاء التزاحم وضرورة توزيع حبكة العمل على أطراف الصراع بصورة متوازنة وذات دافعية ربما تحققت للطرفين الأساسيين (الحيوانات – الكبار) ولم تتحقق بنفس القدر للأطفال اليتامى... اعتمد المؤلف فى تقديم الحيوانات وحواراتها على الأنسنة والتشخيص الكامل لها حتى أننا نشعر أنها

خرجت تماماً عن طبيعتها الحيوانية ، وربما يريد الكاتب من وراء ذلك — أن يؤكد على وحدة القيم وحيويتها لكل المخلوقات .:. الجمل الحوارية قصيرة وممزوجة بشئ من روح الدعابة للتخفيف من طول المشهد على حساب حركة الشخصيات الدرامية ، وقد يتفق الباحث مع المبدع فى أن قيم التحرر والسلام لا تؤدى إلى استمرار بقاء الانسان فحسب ، بل تؤدى أيضاً إلى بقاء واستقرار الأرض والكائنات كلها إلا أن هذه الفكرة الكبيرة وذلك الاحتشاد الكثيف على مستويى المبنى والمعنى كانا يحتاجان من مبدعنا إلى أكثر من عمل .

❖❖❖❖❖❖

ويسبح محمد عميرة بمشاهد نصه " درفيل على درجة سفير " فى أعماق البحار وما تعج به عوالمها من مناظر خلابة أخاذة وكائنات عجيبة ، زاهية الألوان ، متعددة الأنواع ، مختلفة الأشكال والأحجام .. هذا العالم الذى يتعشق الطفل أن يغوص بخياله فى أعماقه ويبدو له جذاباً وحميماً وبصفة خاصة لطفل الإقليم الذى تتفتح عيونه على رؤية الأزرق الفسيح ويخطو خطواته الأولى على رمال شواطئه الناعمة .:. مهد الكاتب فى الاستهلال لمشاهده من نقطة ساخنة تصاعدت معها الأحداث واتجهت عناصر الحبكة وأجزاؤها إلى مرحلة الذروة بشكل تجسيدى سلس

وبسيط فالمشهد الأول فى (قاع البحر) يمهد له الكاتب باحتفال تقيمه عروس البحار وفى أثناء بهجة الجميع باحتفالهم يقع انفجار مدوى ومفاجئ لقنبلة من قنابل الأعماق ، يموت على أثره مجموعة من الأسماك والحيوانات البحرية ، يصاب الجميع بالهلع ، تدعو عروس البحار لاجتماع عاجل يتقرر فيه بعث رسول من مملكتها وهو (الدرفيل) لإقناع ممالك البحر وكائناتها باتخاذ إجراء يحميهم من حماقات الانسان وانتهاكاته لعالمهم ، يطوف الرسول عبر مشاهد الأعماق المتتالية بمملكة (القناديل) ومملكة (الحيتان)ومملكة (اللؤلؤ والمرجان) ومملكة (الأخطبوط) أبو الملوك ، وبعد جدال وتردد وتحمس واعتراضات يتفقون على توجيه رسالة إلى الانسان للكف عن قتل البحر وتلويثه ، وعند عودة الدرفيل يقابل بشراً كانوا يسكنون جزيرة متفوقة علمياً وتكنولوجياً إلى درجة ابتكارهم خياشيم صناعية تمكنهم من العيش تحت الماء ، إلا أن هذا الإفراط غير المنضبط يكلفهم كثيراً ويصبح سبباً غير مباشر فى هلاك جزيرتهم ، فيضطرون للبحث عن وطن جديد خالٍ من التلوث والأخطار

يتميز النص باستخدام الفصحى السهلة التى يستثمرها الكاتب فى إبراز الهوية الخاصة لكائنات البحر معتمداً على ما فيها من طاقة جمالية وتصويرية ، " فكلب البحر " مثلاً

يقف بجوار كرسى العرش " لعروس البحر " " كحرس يمسك بحَرْبَة ثلاثية الشوكة " [١٦] ، و " الدرفيل " يقول عن الإنسان وعن نفسه : " أحيانا يقوم باصطيادى ثم يضعنى فى سيرك أو مدينة للملاهى حتى يرانى الناس وأن أعمل لهم بعض الألعاب والحركات البهلوانية " [١٧] والحيتان " تملك قوة بدنية عالية " ، أما الأخطبوط فهو " ملك ملوك البحر " ، وهو من باب الظرف والدُعابة والتوعية المبطنة يأتى فى المسرحية أُمّياً وبالتالى لا يستطيع أن يقرأ رسالة عروس البحر مما يثير سخرية الدرفيل ويصبح مستحقاً من وجهة نظره لأن يقع على أُم رأسه أخطاء الانسان وطيشه ، وأما مملكة " القناديل " ، فالكاتب يتخيل مكانها فى مقابلة لفظية موفقة وموحية حيث تقع فى " بحر الظلام " ولاشك أن استخدام الكاتب هذا المستوى اللغوى — قد دعم نصه بقيم جمالية وفنية أكسبته جاذبية وإمتاعاً .

٤ - نصوص مابين الخيال العلمى والإبتداع الخيالى :

(ستة نصوص)

وهى : (كوكب باللو) لحسن الإمام ، (حلم زقزوق لمُحمد عايش الشريف ، (أرض الأحلام) لعبد الفتاح البيه ، (قمر فوق القمر) لرجب سليم ، (رحلة كمبيو) لخالد بخيت ، و (رحلة الست أرض) لمحمد خضير .

وفى هذا الإطار ينبغى التفريق بداية – بين الخيال المبتدع والخيال العلمى ؛ " ففى الخيال الابتداعى من حق الكاتب أن يخلق عالم الفنتازيا غير محكوم سوى بمسار الأحداث ، ومن خلال مقدمات تؤدى إلى نتائج لها ضرورات تحتمها تطورات الأحداث .. أما الخيال العلمى ، فلا مجال للشطحات غير العلمية ، فنحن نتعامل مع قوانين أو افتراضات علمية حتى لو كنا نتحدث عن أشياء لم تأتِ بعد ولكن مد الخطوط إلى ما حدث بافتراضات علمية تتصور ما يمكن أن يكون عليه المستقبل ، فهذا هو الذى يصنع خيالاً علمياً ويجعل من إبداعات الخيال العلمى إرهاصات بالمستقبل واحتمالات شبه مؤكدة " (١٨) ، وعليه فإن النصوص الستة التى بين أيدينا تنتمى إلى منطقة تقع ما بين الابتداع الخيالى والخيال العلمى . تتجه مسرحية (حلم زقزوق) إلى الخيال التراثى وكلها تسعى إلى تأكيد أهداف أخلاقية وإنسانية أو تربوية وتعليمية تدور حول أهمية التعلم وضرورة التعامل مع وسائط العصر الحديثة وتنمية مهارات الأطفال فى استخدامها لأنها صارت من أهم وسائل العصر المنتجة لمعجمه المعرفى .

وإذا كان حسن الإمام فى (كوكب باللو) ، ورجب سليم فى (قمر فوق القمر) يحلمان مع الأطفال بتحقيق السلام والحب بين البشر وأهل الفضاء ؛ فإن كلاً من محمد

خضير فى (رحلة الست أرض) وعبد الفتاح البيه فى (أرض الأحلام) يحلمان بكوكبنا نظيفاً وجميلاً ، طارحاً صور التلوث ، متخلصاً من أخطار التجارب والحروب النووية ، ويغوص خالد بخيت فى (رحلة كمبيو) فى عالم الكمبيوتر معرفاً الأطفال به ، مُرغباً فيه بطريقة فنية خيالية تجعلهم يتعلقون بعوالمه الغنية ، ويحببهم كذلك فى طلب مادتى العلوم والرياضيات ، إذا كان الأمر كذلك فإن مؤلفينا بهذه الاجتهادات الطيبة – عكسوا فهماً وتجاوباً مع بعض من سمات وخصائص قرنهم الواحد والعشرين الذى تتصاعد فيه (موجة المعلوماتية) تصاعداً سريعاً وتدعونا أعمالهم ضمنياً دعوة مُلحة وجادة إلى ضرورة إعداد أطفالنا وتهيئة البيئات العلمية المناسبة لهم ، ليكونوا مؤهلين للتعامل بيسر وسهولة – مع حقائق عصرهم وطبيعة خطاباته .

ومن الطريف أن هذه الأعمال لا تبتعد كثيراً عن تصورات علم النفس الاجتماعى وعلم النفس المعرفى ، وما كشفت عنه نتائج ودراسات (النظرية المعرفية أو المعلوماتية)، ووفقاً لـ(ماسلو) ، فإن الفرد المحقق لذاته يتم له ذلك من خلال تمتعه بقدرات ومهارات مثل : " الإدراك المتميز للواقع ، تقبل ذاته والآخرين ، الانشغال بالمجتمع الصغير والكبير ، التمتع بدرجة عالية من الديمقراطية ،

الإبـداع ، القـدرة علـى الـتفكير التعـاونى ؛ طـرح وإثـارة التساؤلات ، تقبل المخاطرة ، توفر روح الدعابة والمرح " [١٩] ،

أمـا (دورثـى تنسـتال) ، فتتصـور خصـائص البيئـة العلميـة المعاصـرة أو مـا يسـمى بمدرسـة القـرن الحـادى والعشـرين وتحـدد مـدى نجاحهـا وكفاءتهـا بمـدى مـا تكسبه وتعلمه للأطفال والناشئة من قدرات لازمة أهمها :

" القدرة على استعمال الكمبيوتر والانترنت ، التعلم الذاتى ، القـدرة علـى الـتفكير الناقـد والتحليلـى ، القيـام بـالتفكير الابتكارى ، التوافق مع الغير ، الاستفادة من كل الفرص المتاحة فى البيئـات المحليـة المحيطـة " [٢٠] ... إن كثيراً مـن هـذه التصـورات والخصـائص جـاءت منبثـة فـى شـرايين هـذه النصـوص وانسـربت فـى أفعـال الشخصـيات وأقوالهـا بطـرق غائيـة مـن خـلال فعـل متحـرك والبعض منهـا - علـى سـبيل الغنى والاثراء - مزج مشاهده بشئ مـن اللعب والاستعراض أو اسـتعان بالخيـال المتـوهج مـن وحـى روح (عـلاء الـدين) و (علـى بابـا) مازجـاً إياهـا بمظهـر علمـى معاصـر (الإنسـان الآلى - الروبـوت) مثلمـا فعـل عـايش الشـريف فـى (حلـم زقـزوق) وهـو مـا يـدعم ثقتنـا فـى مؤلفينـا علـى إنجـاز أعمـال أكـبر يتوسـلون فيهـا بتقنيـات الصـورة والجرافيـك وسـائر المؤثرات الصوتية والمرئية المتقدمة لتضيف إلى عنصر الإثارة عناصر الابهار الصوتى والمرئى .

٥ - نص مستوحى من التراث العالمى للطفل : (واحد)

كثيرة هى الأعمال الأدبية والفنية الصادرة بلغات عدة التى استلهمت ومازالت كلاسيكيات أدب الطفل العالمى التى أصبحت أشبه بتراث مشترك مِلك الإنسانية كلها مثل : السندباد – سندريلا - علاء الدين – على بابا – جزيرة الكنز – هاملين – أليس فى بلاد العجائب – ذات الرداء الأحمر ... إلخ

ومسرحية " رادوبى الجميلة " لأحمد زحام – إن لم تكن مستوحاة من إحدى هذه القصص وهى " سندريلا " – فهى محاولة منه لإثبات مصرية هذه القصة ، وإن لم يقدم الأسانيد التاريخية من المرجعية المصرية بعدما ألبسها رداء مصرياً فرعونياً خالصاً ، لذا جاءت شخصياته فرعونية : الفتاة رادوبى الجميلة وأبوها التاجر الميسور " سنوفر " ، الأمير(ابن الفرعون) وأبوه (فرعون) مِنف ، وهو يمهد لأحداث المسرحية فى جو مصرى خالص حيث مواكب التحطيب والحصاد والمعابد الفرعونية .. وفيما تبدأ الأحداث معتمدة " الثيمة " العالمية لها – مع رادوبى وهى طفلة صغيرة ، تأتيها أمها المتوفاة فى منامها وتعطيها صندوقاً به حذاء ذهبى من جلد الغزال وتوصيها بالمحافظة عليه لأنه سيكون سر سعادتها حين تكبر وتتوالى الأحداث المعروفة ، حتى يُفتن الأمير بفردة الحذاء الذهبى و يصر

على الزواج من صاحبتها ، ويمر بنفسه على كل بيوت منف ليجد صاحبة الحذاء رادوبى ، ويقرر معاقبة زوجة الأب وابنتيها لتتدخل رادوبى سائلة إياه الصفح عنهن .

المؤلف يستبعد عنصر السحر من تنظيمه للأحداث وبنائه للحبكة على الرغم من شهرة مصر الفرعونية بسحرها وساحريها وأيضاً ولم يتخلص من حضور القصة القديمة ، وهو يستبدل أحداثاً بأحداث وإجراءات بإجراءات ، وإن انتهى إلى نفس النتائج المعروفة عن العقدة والهبوط بها نحو الانفراج والحل .. بدا الحوار فى النص متماسكاً بعيداً عن التكرار أو التطويل إلا أن الشخصيات المساعدة من أصدقاء رادوبى وهى فى النص أشياء مادية (المقشة – قطع القماش – باب غرفتها) لم تسهم فى تطوير وتنمية الحدث وإن أضفى عليها جواً من السحر كان من الممكن أن يستثمر على مدى الأحداث التى يتضمنها النص .. لغة النص باللهجة العامية ويبقى للمؤلف اجتهاده فى محاولة تأصيل وتمصير نصه .

❖❖❖❖❖❖❖❖

٦ - نص اجتماعى واقعى (واحد)

وهو نص " بسمة أمل " لرياض الحلوانى ، وفيه يقدم لنا المؤلف (غادة) الطفلة ذات الأعوام الأربعة عشرة ، من ذوى الاحتياجات الخاصة (مصابة بالشلل) ، اعتادت أن تجلس

يومياً فى شرفة منزلها المتواضع لتراقب بأسى الأطفال وهم يلعبون ويمرحون وتحلم باللعب معهم . يعلم والد الطفلة (شيماء) صديقة غادة بأن ابنته سترسل خطاباً لصفحة (ليلة القدر) لمساعدة صديقتها غادة ، ويزورها والد شيماء وسائر الأطفال بما فيهم المشاغبون ليدخلوا عليها الفرحة ببعض الهدايا ومنها كرسى متحرك لغادة ، ترحب غادة وأمها بالضيوف وتعم الفرحة الجميع .

النص أتى فى أربعة مشاهد ، كل مشهد يكونه منظران ، تنتقل المناظر بين الحديقة ومنزلى غادة وشيماء ، العمل يجسد حالة إنسانية تلفت الأنظار إلى أطفالنا المعوقين واحتياجاتهم الخاصة وحقهم فى أن يتمتعوا بطفولتهم ، الأحداث تدور فى إطار واقعى .. الشخصيات مقنعة مبررة وملامحها مؤكدة بشكل سريع ومركز وهو أمرٌ مُحَبذ فى مسرحيات الأطفال مما يؤدى إلى التأثير فى المتلقى الطفل

٧ - النص التعليمى " أضرار التدخين "

هذا النص ذو منحى تربوى خالص ، يدور فى منظرين ، أحدهما فى حجرة صالون التلميذ حسن ، وثانيهما على سرير بالمستشفى حيث يرقد منصور شقيق حسن ليعالج من تداعيات عادة (تدخين السجائر) ، وقد قدمها المؤلف د. حسن رزق عبد النبى مع مجموعة من نتائج البحوث والدراسات التربوية فى إطار نموذجى لمسرحة المناهج (٢٢)

وبالتالى فالحوار محسوب يصل إلى هدفه مباشرة وخيطها الدرامى غير محمل بأى زخم فنى أو حواشٍ إضافية ، يبدأ المؤلف بأزمة النص فى المنظر الأول وينهيه بدرسه التربوى فى المنظر الثانى ، حين يندم منصور ويقتنع زائروه من أصدقائه بحقيقة أخطار هذه العادة السيئة ، والمسرحية مقدمة لأطفال الصف الخامس الابتدائى وهى معدة وفق ما ذكره الكاتب على ضوء مقياس من مقاييس الاتجاهات وانتهت إلى صحة الفروض التى افترضها المؤلف وطرح توصيتين : أولاهما تتعلق بضرورة الاهتمام بمسرحة بعض مقررات الدراسة خاصة تلك التى تتصل بمشاكل البيئة والمجتمع وثانيتهما : تحث على تعويد التلاميذ على مشاهدة المسرحية التعليمية ونقدها .

خاتمة :

وأخيراً ، يود الباحث أن يشير إلى بعض من أهم النتائج المستخلصة وذلك على النحو التالى :

- الإقليم واعد فى مجال الكتابة لمسرح الطفل .
- أدب مسرح الطفل من أكثر فروع مجالات الكتابة الابداعية الموجهة للطفل فى الاقليم
- لم يستغل حتى الآن التراث الشعبى للإقليم الاستغلال الكافى فى النصوص المسرحية الموجهة للطفل .

- أدباء الإقليم الذين يكتبون للطفل يقفون بصورة جيدة على معايير الكتابة للطفل ويتفهمون احتياجاته ومتطلبات العروض المسرحية .
- قضية التلوث البيئى أحد القضايا المشتركة فى المعالجة الدرامية فى النصوص المسرحية الموجهة للطفل
- توظيف " بنية الحلم " – تكرر فى أكثر من نص من النصوص المسرحية – موضوع الدراسة
- معظم النصوص تحفل بعناصر غنائية واستعراضية وخيالية بالاضافة إلى العديد من العوامل الفنية الأخرى التى تضمن لها النجاح عند العرض .

<u>هوامش الدراسة</u>

١ – " ثقافة الطفل المغربى " مقال " – العربى بن جلون " ثقافة الطفل العربى " مجموعة من الكتاب – كتاب العربى العدد (٥٠) الكويت سنة ٢٠٠٢ م ، ص ١٣٧

٢ – " عن أدب الطفل " –عبد التواب يوسف– هـ .ع لقصور الثقافة سلسلة " مكتبة الشباب " ، العدد رقم (٣٢) القاهرة مايو ١٩٩٥ ص ٧٤

٣ – " مشكلات الكتابة للطفل العربى " مقال – د. محمد المنسى قنديل " ثقافة الطفل العربى " مصدر سابق ص ٣٦ .

٤ – " معجم الطفولة .. مفاهيم مصطلحية " د. أحمد زلط – دار هبة للنشر والتوزيع – القاهرة ٢٠٠١ ، ص ١٤٢ .

٥ – المرجع السابق ، ص ٣٨ .

٦ – لمزيد من التفاصيل يمكن مراجعة :

- د. ابراهيم حمادة " آفاق فى المسرح العالمى " - المركز العربى للبحث والنشر - القاهرة ١٩٨١ م

- د. أحمد زلط " التحليل اللغوى لنماذج من أدب الاقليم للطفل " دراسة - " تأثير المتغير الثقافى على الإبداع " المؤتمر الثامن لإقليم القناة وسيناء الثقافى - الاسماعيلية ابريل ٢٠٠٥ م .

- أ / عبد التواب يوسف " محاكمة مجلات الأطفال العرب " مقال - " ثقافة الطفل العربى " مصدر سابق .

- أ / فؤاد حجازى " القصة والطفل " دراسة - " الأدب المصرى التواصل والتحديات " - المؤتمر الثانى لإقليم شرق الدلتا - دمياط مايو ٢٠٠٣ م

٧ - " مسرحيات بلا ممثلين " تأليف د. بيتر أرنوت - ترجمة الفريد ميخائيل - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ، يوليو ١٩٧١ ، ص٥٥ .

٨ - انظر : (بنت السيرك - ألعاب مسرح الطفل) أحمد زحام - هـ .ع لقصور الثقافة - إقليم القناة وسيناء الثقافى فرع بورسعيد ٢٠٠٢ م

٩ - انظر : (قدورة والعرائس) عبد الفتاح البيه - إقليم القناة وسيناء الثقافى - الاسماعيلية ٢٠٠١ ، ص ٤٢ .

١٠ - " شموس المدينة " محمد سعد بيومى - دار هبة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩ ، ص٩

١١ - " قدورة والعرائس " مصدر سابق ، ص٤٦

١٢ - المصدر السابق ، ص ٤٦ .

١٣ - المصدر السابق ، ص ٦١ .

١٤ - انظر " حكايات غابتنا " - منى أبو الخير - إقليم القناة وسيناء الثقافى - الاسماعيلية ٢٠٠١ ، ص ٦١ ، ص ٩٧ .

١٥ - " التفضيل الجمالى " د. شاكر عبد الحميد - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون - الكويت ، العدد رقم (٢٦) مارس ٢٠٠١ م ، ص ٢٢٦ .

١٦ ، ١٧ - انظر (درفيل على درجة سفير) - محمد عميرة - سلسلة الفيروز الأدبية - فرع ثقافة جنوب سيناء يونيو ٢٠٠١ م ص ٥ ، ص ٣٥

١٨ - انظر : " الأدب وحوار الحضارات " مصدر سابق ص ٢٠٦ .

١٩ - انظر : " ثقافة الطفل العربى " مصدر سابق ، ص ٧٤ .

٢٠ - السابق ، ص ٧٥ .

٢١ - انظر : " دراسات وبحوث فى تعليم وتعلم العلوم " د. رزق حسن عبد النبى - مكتبة المهندس - القاهرة ٢٠٠٣ ، ص ٢٢٠ .

إطلالة على الثقافة فى جنوب سيناء
البداية والتطور

محمد أحمد الدسوقى

سيظل مفهوم الثقافة بكل ما تحتويه من عناصر مرتبطاً إلى حد كبير بالأفراد الممتازين فى كل المجتمعات ، وفى الغالب تعتمد المجتمعات الجديدة – بالذات – على أمثال هؤلاء لأنهم يمتلكون الوعى لنهضتها وتقدمها ، والأدباء والمثقفون أكثر الناس تعبيراً وتبصيراً لمجتمعاتهم فى حالات نهوضها ونكوصها ، ومنذ أكثر من ثلاثين عاماً تحررت سيناء ، وأصبحت آهلة بأهلها وبالوافدين إليها من كل أنحاء مصر ، والسؤال الذى يطرح نفسه مباشرة هو : هل للثقافة فى جنوب سيناء خصوصية ؟! .. والاجابة السريعة ستكون بالإيجاب ، ولكن المجتمع السيناوى نهض على تراث ثقافى كبير يتمثل معظمه فى الشعر النبطى ، وهذا الأدب مثله مثل غيره من آداب الدنيا ، يمتاز بنزعات وخصائص ، جميعها تكون روح البدوى لأنه ببساطة واقع معيش ولغته ليست مغايرة للغة العربية بل تتخلله ألفاظ من صميمها ، والبدوى يجد فيه ضالته المنشودة فهو ينثر فيه ذاته ويستقرأ دخيلة نفسه ويفتش فيها عن حزنه وألمه وفرحه ، فهو يتناول كل ما حوله بعفوية ، يتحدث إلى الأشياء علانية بما يحس ، فهو فى حالة انكشاف لذيذ متخفف من كل مبالغة ، لهذا لا يمكننا أن نتحدث عن ثقافة هذا المجتمع دون الحديث عن تراثه المهم الذى شكل

هذا المجتمع أو تشكل منه ، كذلك فإن توافد أعداد من المثقفين ممن كانوا يسكنون في بيئات أخرى ، يجعل مستقبل هذا المجتمع مرهوناً بقدرة هؤلاء الوافدين على الغوص في البيئة الجديدة التي يعيشون فيها ، وما لم يحدث هذا فإن الهوة ستتسع ويصبح المجتمع مزدوجاً والإحساس بالغربة فيه سيكون أمراً واقعاً لا محالة ، وقد جهدت - ما وسعني - في رصد هذا التفارق خصوصاً لدى الأدباء الوافدين إلى سيناء ، فوجدتهم قد نقلوا مشكلات وقضايا مجتمعاتهم الحضرية التي جاءوا منها إلى مجتمعهم البدوي ، وكلها قضايا هو في غنى عنها ، فهل أعاق هؤلاء الأدباء أنفسهم عن الاندماج والتفاعل فيه ومعه أم أن انفتاح المجتمع السيناوي جعل له طبيعة متأرجحة مفتوحة لكونه (ملتقى سياحي) وإن كان المجتمع السياحي غالباً ما يكون مكاناً حيوياً حيث التقاء **الأفكار والثقافات ، ربما تكون مصدراً لثقافة معينة، وإن كنا** نتحفظ قليلاً على هذا النوع من الثقافة ، لأن له جانبه السلبي بحيث نجد البدوي الذي يعمل في السياحة أصبح الآن يقدم ثقافته البدوية (المادية والمعنوية) للسائحين نظير أن يحصل على مقابل مادي في حين أن المقابل الحقيقي هو ثقافة الاختلاط والعادات والتقاليد والقيم الاستهلاكية الجديدة ، ولهذا فإن الثقافة التي يكتسبها البدوي في نظرتها المستقبلية محصورة في جانب واحد ! ولكن هناك أيضا جانب مهم لا يجب أن نغفله وهو أن الإبداع

غالباً ما يرقى فى المجتمعات ذات الطبيعة المتوترة أو المتغيرة أو المتجددة إن صح التعبير ، ولكن هل استطاعت النخبة التى أشرنا إليها من قبل الوصول إلى تشكيل ثقافة محددة لهذا المجتمع خاصة أنه - إى هذا المجتمع - بهذه الكيفية يعتبر مرآة صافية يمكننا أن نرى فيها كل ما يعتورنا ويعتور ثقافتنا بكل مافيها من معطيات ذاتية تدل على فرادتها وخصوصيتها ، خاصة أن الثقافة فى مجتمع سيناء لا تنفصل عن ثقافة المجتمع كله ، وإن كان لهذا المجتمع خصوصية فى تراثه ، إلا أنه صار مجرد تراث ننظر إليه باعتباره جزءاً من الماضى ، كما أن وفود بعض المثقفين إلى سيناء ، لم يغير من هذه النظرة شيئا ، لأنهم - كما أشرنا سابقاً - قد نقلوا إليه ما نقلوه دون أن يندمجوا فيه أو يتفاعلوا معه . صحيح هناك ناد للأدب يسعى إليه الأدباء ويكتبون ما تجود به قرائحهم ، إلا أنها جميعاً محاولات لا تخرج عن آبائهم الأولين أمثال بيرم التونسى وحداد وجاهين وأمل دنقل ونجيب محفوظ وادريس وغيرهم ، كما لم يظهر فى جنوب سيناء أدباء وشعراء معاصرون من البدو اللهم إلا بعض الأسماء القديمة التراثية يمكننا من خلالها تذويب هذا التفارق أو التباعد الحادث بين ثقافة المجتمع البدوى والثقافات الوافدة إليه ، من هنا فإننا نؤكد أن ما يكتبه الأدباء الوافدون يخضع لقاعدة عامة مؤداها أن ما يسير عليه الكل ، يسير عليه الجزء ، إذ يصعب على الناقد أن يجد عملاً أدبياً يمزج بين الثقافتين أو الأدبين برغم أن معظم

هؤلاء الوافدين يعيشون فى المجتمع السيناوى منذ أكثر من عشرين عاماً ، ولكى نؤكد ما نقول حيال أدباء وشعراء جنوب سيناء ، فلابد أن نتحدث عن البداية ، حيث بدأت الحركة الأدبية بعدد قليل من المتعلمين ، فكرتهم عن الثقافة والأدب جيدة ، لكنهم ليسوا من الموهوبين ، كان ذلك فى بداية الثمانينات ، ثم انضمت إليهم بعد ذلك إسماء متميزة مثل: محمد جمال ، وخليل البربرى ، أحمد النحال ، محمود الأسوانى ، خضر اسماعيل ، سناء مراد ، محمد عميرة ، مختار عبد الوهاب ، محمد أمين ابراهيم ، على عبد الظاهر ، أحمد بدير ، وغيرهم من الشباب الواعد أمثال محمد منصور وحازم نصر وابراهيم صبحى .. وقد ساعدنى وجود هؤلاء على تنظيم حركة أدبية تحولت فيها إلى ناقد ومنظر لأعمالهم، وبدأت محاولة تقديمهم للحياة الأدبية والثقافية ونشرت لهم الصحف والمجلات ، كما كان لمؤتمر أدباء الاقليم الدور الأكبر فى اكتشافهم ، فضلاً عن نشر دواوينهم وكتبهم فى مشروع النشر الاقليمى ، مما وفر لهم الاحتكاك المباشر بحركة الأدب والثقافة فى كل اقاليم مصر ، وهكذا تعددت الأسماء، ولكن ماذا يكتبون ، بل الصحيح : كيف يكتبون ؟ .. وهل ما يكتبونه من أعمال تستحق ما يسميه (تودوروف) " حق المثول فى تاريخ الأدب " ، هذا ما أود أن أطرحه الآن ، وقد قلت من قبل أن هؤلاء الأدباء قد نقلوا ما يحملونه من ثقافة مجتمعاتهم الحضرية إلى مجتمعهم البدوى ، لهذا فغالبيتهم ابتعد عن

عصف الحياة الثقافية بزحامها وزخمها منذ أكثر من عشرين عاماً ، أقول أن معظمهم لم يواكب حركة التغيير التى أصابت الثقافة المصرية والإبداع على وجه الخصوص ، فضلاً عن عدم استفادتهم من تراث المكان الذى يحيون فيه ، لهذا فجلهم لا يزال مؤمناً بالحقائق الفنية الثابتة والقوالب الجامدة ففى البداية – بداية وجودهم فى سيناء – انفعلوا فكتبوا الأشعار والقصص التى تمجد انتصار أكتوبر وتعبر عن فرح عودة سيناء إلى الوطن الأم ، باعتبار " حب الوطن فرض عليا .. أفديه بروحى وعنيا " .. يقول أحمد النحال :

مرسوم على جبين القمر حكايات
قصة ولد لجل القضية مات
واشهد علينا ياقمر
احنا اللى عدينا
واحنا اللى بالمال والولد
والروح ضحينا
واحنا اللى ساعة المعمعة
جعنا وآسينا

ويضيف الشاعر محمد جمال المعنى فيقول :

لسة يمام قلبى
ابيض حليب شفاف
ما عشقش يوم غيرك
ركبت صدر المد
راجعلك باغنيلك
عاشق خضار حلمك
وسلسبيل نيلك

ثم يكمل خضر اسماعيل :

ما قدرش اقول إنى هجرتك
وانتى نسيتينى
ولاف سوق الدلالة
بعتك وبعتينى
ولا حتى اقدر اقول
إنك خيال أو وهم .. سامحينى
وازاى اقول كده
وانتى نور عينى

ثم يكمل محمود الأسوانى الدائرة فيقول :

شبيكى لبيكى
لو كان الطلب ولدى
سيبى المر والعلقم
وانتى يا حلوة اتهنى
دانتى الشهد والبلسم
واسمك لحن متغنى

وهكذا وجد شعراء جنوب سيناء أن عودة سيناء برغم ما تمثله لهم ولوطنهم من قيمة فإنها قد تحولت مع مرور الوقت إلى مجرد حدث لم يحقق لهم ما كانوا يصبون إليه فى مجتمعهم الجديد ، الذى لم يعد يختلف فى همومه ومشكلاته عن مجتمعاتهم التى جاءوا منها ، ولهذا بدأت تجربتهم تتغير فى مضامينها قليلاً .

فيكتب خضر اسماعيل معبراً عن ذلك فيقول :

على قد قد الفرح

على قد قد الشوق

قلبى يا ناس انجرح

وهو طالع فيق

يا مين يسعفنى

يا مين يداوينى

يا مين يرجعنى

ويفك عنى الطوق

ويضيف أحمد النحال فى المعنى ذاته فيقول :

ندهت عليكى كل خلجات البدن

طب ليه ما بترديش

الصوت دا صوتى أنا

باعت غرامى غنا

وانتى اللى ما سمعتيش

ثم يأتى محمد جمال صاهلاً بوجعه الذاتى :

دقيت على باب التاريخ

مالقيتش غير رجع الصدى

وآهة ألم

مضفرة بأنة صريخ

يا حزن مطلوق ف المدى

مين ابتدى

فيك الآلام ؟

أما أحمد عمارة ، فكل هذا يتلخص عنده فى شئ واحد :

مش هاكتبك تانى ف ورق

مش هاكتبك غير بالعرق

ولا هارسمك لو ألف لون

وهكذا مابين هذا وذاك ، يبقى اهتمام شعراء جنوب سيناء الأول بالغنائية فى حال الفرح وفى حال الحزن ، من حيث إيقاعاتها وانفعالاتها إلى عدم المناقلة بين الأشكال الإبداعية وتطورها ، عملاً بالقاعدة التى تقول " ليس فى الإمكان أبدع مما كان " .. وليس هناك اختلاف كبير بين الشعراء فى جنوب سيناء وبين أقرانهم من كتاب القصة أمثال خليل البربرى وطارق الصاوى وسناء مراد ، وممدوح الحصرى ، فجميعهم يمثلون مرحلة الكتابة التقليدية الخاضعة لمقتضيات فنية شبه ثابتة ، وإن كان منهم من تميز قليلاً مثال ذلك ما نجده فى كتابات كاتب قصص الأطفال محمد أمين ابراهيم ، والفنان محمد عميرة الذى يكتب فى مسرح الطفل بتميز ، وربما يكون اختلافهم عن أقرانهم بسبب اتجاههم الابداعى فى الكتابة للأطفال .

على كل فإن هذه الكتابات برغم كل شئ ، إلا أنها تؤلف محاولات متوثبة وانطلاقات جسورة للمبدعين فى هذا الإقليم العزيز ، وأظنها بداية حقيقية فى ثقافة هذا المجتمع ، وإن كنت آخذ عليهم عدم تفاعلهم مع التراث السيناوى ذلك لأنه السبيل الوحيد لإنتاج ثقافة مختلفة ومتميزة ، خاصة أن هذا التراث زاخر بالفنون ٠ وقد قمت بمحاولة ذاتية فى العام الماضى ، لعلها تفيد فى هذا الموضوع ، فبرغم أن الحياة الأدبية تعرفتى قاصاً ، فإننى أحياناً ما أكتب بعض المحاولات الشعرية ، وقد كتبت عملاً للإذاعة

الإقليمية بجنوب سيناء فى رمضان الماضى مكونة من ثلاثين قصيدة بعنوان " مسحراتى البادية " وهذه واحدة منها :

مسحراتى أجول يوماتى
جول ماهو كذوب
يا أهل ديرتى
الله يغفر كل الذنوب
مسحراتى أجول قصيد
ماهو بحرى ولا م الصعيد
أجول جصيد ع الربابة
مغرم صبابة
بصحرا وبيد
بداع أغنى للى نشانى
واللى رفع بالصوم شانى
الجبن ف الرجال يشانى
والله يجازى كل العبيد

" أهلا ومرحب بالضيف
بواب ديارنا مفتوحة
تفضل تيجى من الريف
تلجى جلوبنا مشغوفة

أكرم بالضيف الغالى
اطلب خاطرى واتمنى
أرجيك تجبل أحوالى
لو روحنا مانتونى

أرجيك هنا بتخليك
عا جد ما تختار
النبى وصى عليك
ولحد سابع جار"

مسحراتى ف شهر الصوم
مصحواتى من الهموم
شرع العبادة إنك تجوم
وتسبح الله العظيم
مانا أصلى بدوى ورجال كريم
لاتغرنى دنيا ولا اخاف لئيم
ف البادية كله أهل وشجايج
يا واحد ومال شرايك
فى كل حال إنت الكريم
إصحا يا عابد
إصحى يا عابدة
الجمر نور
والنجوم جايدة
إصحى يا سالم
إصحى يا سالمه
السحور سنه
والصلا جايمة
إصحى ياعابد

هذا هو نموذج من نماذج متعددة أحسبها محاولة متواضعة قد تفيد ، وربما تغرى الآخرين أن يتفاعلوا مع هذا التراث الفنى الأصيل .

موسيقا الشعر العامى :
فاوى الشريف نموذجاً

د. يسرى العزب

- ١ -

بدأ فاوى الشريف نشر قصائده فى العام ٢٠٠١ ، الذى شهد صدور ديوانيه الأول والثانى متواكبين .. بالرغم من كون أحدهما وهو (سابحة فى عروقى) صادراً ضمن مشروع النشر الإقليمى لفرع ثقافة الإسماعيلية .. وثانيهما (طواف فى البلاد) صادراً عن الشاعر نفسه .. وكلاهما مطبوع فى مطبعة (نبراس للنشر والخدمات الإعلامية) .

وبين الديوانين تشابهات كثيرة .. نحاول إيجازها فيما يلى: -

١ - أن كلا من الديوانين يحتوى على ٣٠ قصيدة .

٢ - أن الشاعر لم يضع تواريخ كتابة القصائد بعد نهايتها.

٣ - أن النصوص الزجلية بلغت فى الديوانين (٢٣) قصيدة (١٦ ، ٧) وأن النصوص الشعرية بلغت فيهما (٣٧) قصيدة (١٤ ، ٢٣) ومعنى هذا أن الزجل يحتل نصف عدد قصائد الديوانين تقريباً .

٤ - أن ببعض النصوص فى كلا الديوانين،وبخاصة فيما ينتمى لشعر العامية بعض الاضطرابات الموسيقية . بينما تكاد قصائد الزجل (التى يلتزم فيها الشاعر بوحدة الوزن والقافية) تخلو من مثل هذه الاضطرابات الموسيقية لأن الشاعر فى بداياته التى طالت نسبياً كان منتمياً – إلى حد بعيد – للزجل ، فأخلص لتزويد موهبته بقيمه وأدواته الفنية، وكان الزجل – وما زال – مُسْعفاً لصاحبه حين يحتاج مجاملة رئيس أو صديق أو عروس أو تهنئة بمولود أو رثاء أو هجاء أو غناء .. كما إن جمهوره كان – وما زال – منتظراً من الشاعر / الزجال أن يجيد صياغته من مفردات عامية بسيطة لا تشوبها الفصحى ، ومن إيقاعات تكاد تكون – فى معظم الأزجال المصرية – شعبية ، لتوظيفها فى كل أنواع الموروث الشعرى ، من زجل – وموال – وأغنيات – ومراث – ولعل أهم هذه الإيقاعات وأكثرها شيوعاً فى الموروث الشعبى هى البسيط ، والخبب (من المتدارَك) ، والمتقارب والرجز ، والهزج ، والوافر ، ومعظمها كما نرى (صافٍ) (يعتمد على تكرار تفعيلة واحدة) – ولا يكاد يشاركها فى التوظيف الشعبى من البحور المركبة سوى (البسيط) الذى يلبّى (فن الموال) وهو الأكثر شيوعاً فى موروثنا منذ نشأته فى العصور الوسطى وحتى اليوم

فى الزجل – إذن – هندسة معمارية ، يرتبها الإيقاع المتكرر بنسب متساوية ، ولذا فإن السيطرة عليه ترتفع لدى الزجال الماهر .. وهو ما حدث فى القصائد الزجلية التى كتبها فاوى الشريف ، ونشر معظمها فى دواوينه الأربعة ، والتى زادعددها زيادة ملحوظة فى ديوانيه الأولين(٢٣ : ٦٠) بينما قل عددها فى الأخيرين (٤ : ٥١)

يقول الشاعر فى إحدى قصائده المبكرة : -

النيـــــل لـمـــــا عــــــبر
تحــــت القنــــال غنــــــى
يــــا ســـينا قلبـــى انشـــطر
مــــن كـــتر مــــا اتمنــــى
يــــزرع جبالـــــك شـــجر
ينقشـــــــها بالحنـــــــه
يــــروى بــــوادى وحضـــــر
تبقــــى كمــــا الجنــــة [1]

هنا وفى باقى مقاطع النص الرباعية – وهى خمسة – تستقيم نغمة الموال (بحر البسيط المشطور) : (ستفعلن فعلن مستفعلن فعلن) . وهذا – كما قلت – ناتج عن خبرة طويلة الزمن قضاها الشاعر مخلصاً لفن الزجل .

أما فى شعر العامية ، فإن الشاعر – وإن وجب أن يلتزم بوحدة التفعيلة – لا يخضع لنظام هندسى صارم كالذى

يفرضه الزجل .. فعدد التفعيلات فى السّطر الشعرى يتفاوت كثرة وقلة ، بحسب مقتضى الحال فى القصيدة ، وكذلك حين يتغير الحال النفسى فى النص ، يضطر الشاعر – غالباً – إلى الانتقال إلى تفعيلة أخرى يراها أكثر ملاءمة لمقتضى الحال الجديد ، غير أن هذه الإباحة الفنية التى تسمح للشاعر بالتنقل الموسيقى داخل البنية الشعرية مازالت – حتى الآن – وبعد أكثر من نصف قرن من ظهور شعر العامية (فى خمسينيات القرن الماضى) حالة مراوغة يصعب الإمساك بها ، وإن كان الممارس للشعر ونقده يدركها .. فقد يحتج الشاعر بأن حالته هو / وهى أساس الحالة المشكّلة شعرياً ، قد اقتضت هذه النقلة الإيقاعية ، غير أن رأى الشاعر نفسه لا يعنى شيئاً بعد تمليكه نصه للآخرين المتلقين .

فمثلاً هنا الانتقال من تفعيلة الهزج (مفاعيلن) إلى (مفعولن) غير مبرر على الإطلاق : -

يا شاعر .. ياك بحور شعرك خلاص جفّت
وجوف جوفك صبح خوْيان
من كلمة بتشجينى
تهزهز كل وجدانى
تنسى قلبى أحزانه .. [٢]

تكرر (مفاعلن) ثلاث مرات فى السطر الأول ، ومرتين فى الثانى ..

يضطرب الايقاع فى أول السطر الثالث (من كلمة) التى جاءت على (مفعولن) ثم يعود الإيقاع الأساس إلى الإنضباط فى التفعيلة الثانية من السطر الثالث

(بتشجينى) = (مفعولن)

يستمر الانضباط فى تفعيلتى السطر الرابع :

(تهزهز كل وجدانى) وكذا فى التفعيلتين الأولى والثانية والثالثة من السطر الخامس :

تنَسّى القلب أحزانه .. يعيد موّا ..

بينما تأتى باقى جملة السطر الخامس مضطربة موسيقياً (لك من الأول) حيث زاد السبب الخفيف فى بداية التفعيلة .. ولو أن (الكاف) حذفت وبقى من الجملية (موّال) لاستقامت الموسيقى : -

يعيد موّال من الأول

ولو أن الضمير المتصل استبدل بالهاء ، وجاء الحرف (م) بدلاً (من) لاستقامت الموسيقى .

يعيد مواله م الأول

❖❖❖❖❖

- ٣ -

ولا يشفع للشاعر شئ فى الوقوع الموسيقى ، اللهم إلا إذا اعتبرنا الانتقال من (الزجل) الذى دَرّب نفسه جيداً على كتابته .. إلى الشعر العامى الذى بدأ الشاعر ينجذب إليه ،

ويُخلص له على حساب الزجل ، منذ ديوانه الثالث (خيول العزة) (٢٠٠٤) ، والرابع (صهيل القصائد) ٢٠٠٥ ، ويحتل فيهما الزجل نسبة أقل بالنسبة للشعر (٢ : ٢٦) ، (٢ : ٢١) وفيهما أى فى قصائدها من الشعر العامى يستقيم الوزن إلى حدٍ بعيد ، ويقل الاضطراب الموسيقى — فى المقابل — بنفس الدرجة .

ومن المكتسبات الثقافية التى جعلت الشاعر قادراً على السيطرة على إيقاع الشعر فى قصائده العامية ، هذا الوعى اللغوى الذى مكنه من المزج الجيد بين العامية والفصحى فى الجملة الشعرية ، معتبراً أن لغة الشعر الحقيقية هى اللغة المناسبة من أى من المستويين (العامى والفصيح) ، وهما فى الحقيقة نتاج لغة واحدة هى (العربية) المصرية ومن الأمثلة الجيدة لهذه القدرة على التوظيف اللغوى المناسب .. ما نراه فى هذا النص :

طلّت عيونك م النقاب
من نظرة خلّت عقلى غاب
مهْلاً رَجَا .. انْ ترحَمِى ..
قلبى وانا
لا هلك وتحتار الأطبة فْ مصرَعى
والأهل ورْجال القضا
عمر انقضى .. [٣]

هنا تتدفق نغمة الرَجزْ (مستفعلن) متتالية عبر السطور الشعرية دون اضطراب على هذا النحو :

١ - مرتين فى السطر الأول·
٢ - " " " الثانى·
٣ - " " " الثالث·
٤ - مرة واحدة فى السطر الرابع·
٥ - ٣ مرات فى السطر الخامس·
٦ - مرتين فى السطر السادس ·
٧ - مرة واحدة فى السطر السابع ·

وتستمر قدرة الشاعر على التحكم الموسيقى صاعدة ، لتمكنه من امتلاك ناصية اللغة الشعرية ، عبر قصائده من الشعر العامى ، التى تغلبت على أشكال التعبير فى ديوانه الرابع (صهيل القصائد) (بنفس النسبة التى رأيناها فى (خيول العزة) وهى (٢ : ٢٣) [٤]

وهنا نستشهد بنص من ديوانه الأخير يبدؤه بقوله :

خلّى اللُقا ..
من غير عتاب
يكفى عذاب البُعدِ أضنى مُهجتى
يا مُنيتى ..
مدّى ايديكى فى حضن إيدى اشتياق
توّاق جميعى لمستك
تسْرِى ف وريدى روحى قبلى تحضنك [٥]

هنا يزيد التفاوت فى عدد التفعيلات فى السطور الشعرية عما رأينا فى النص السابق من (خيول العزة) .

فهناك كانت نسبة التفاوت أقرب فى تشكيلها الموسيقى من شكل القصيدة الزجلية :

١ - حيث جاءت كلٌ من السطور الأول والثانى والثالث - على التوالى - من تفعيليتين .

٢ - ثم تكررت التفعيلتان فى السطر الخامس.

٣ - بينما جاءت تفعيلة الرجز (مستفعلن) مرة واحدة فى كل من السطر الرابع والسابع ..

٤ - وجاءت ثلاث مرات فى السطر الخامس .

أما هنا فى النص المدروس من (صهيل القصائد) فكانت متتاليات التفعيلة فى السطور الشعرية أقرب إلى الإيقاع المناسب لقصيدة شعر العامية :

١ - حيث وردت التفعيلة ٣ مرات فى ثلاثة سطور غير متتالية (فى الثالث والخامس والسابع).

٢ - وردت مرة واحدة فى ثلاثة أسطر غير متتالية (فى الأول والثانى والرابع) .

٣ - بينما وردت مرتين فى سطر واحد هو السادس .

لقد زاد اكتساب الشاعر للثقافة اللغوية وأصبح نسيج اللغة عنده أكثر انسجاماً " من العامية والفصحى "

واختص الخلل الإيقاعي تماماً .. وأصبح الطريق ممهداً للشعر وحده لكي يتدفق في مجرى القصيدة حتى تنتهي ..

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

- ٤ -

تُرى .. لو أن العمر قد طال بفاوي الشريف ماذا كان يمكن له أن يضيف إلى خبرته الشعرية؟.. لقد كان بوسعه أن يضيف الكثير والكثير إلى ما أنجزه في أعماله الأربعة، التي بدأت منتصرة للزجل .. وخلصت منتصرة للشعر العامي .. وكلاهما عند الشاعر الحقيقي شعر عربي صرف .. وإن كان قد استعان بعربيته هو (عربية مصرية) .

- ٥ -

وأترك القارئ في النهاية أمام هذه الأرقام الموحية عن عدد ما نشر لفاوي الشريف من قصائد بالعامية في دواوينه الأربعة وعدد ما ينتمي منها للزجل وما ينتمي للشعر : -

١ - طواف في البلاد ٣٠ قصيدة منها ٧ زجل و٢٣ شعر عامية

٢ - سابحة في عروقي ٣٠ قصيدة منها ١٦ زجل و١٤ شعر عامية

٣ - خيول العزة ٢٨ قصيدة منها ٢ زجل و ٢٦ شعر عامية

٤ - صهيل القصائد ٢٣ قصيدة منها ٢ زجل و ٢١ شعر عامية

مجموع قصائد الشاعر ١١١ قصيدة منها ٢٧ زجل و ٨٤ شعر عامية

الهوامش :

١ - فاوى الشريف .. قصيدة (النيل لما عبر) من ديوان (سابحة فى عروقى) ط ثقافة الاسماعيلية ، ٢٠٠١ ، ص ٦٦ ٠

٢ - الشاعر .. قصيدة (أنا ما زلت باتعجب) من الديوان السابق ص ٤١ ٠

٣ - الشاعر .. قصيدة (مجنون عيونك والنقاب) من ديوان (خيول العزة) ط نبراس للنشر ٢٠٠٤ ، ص ٨٦ ٠

٤ - نذكر بأن نسبة الزجل إلى الشعر العامى فى (خيول العزة) كانت (٢ : ٢٦)٠

٥ - الشاعر : قصيدة (هل من مزيد ؟) من ديوان (صهيل القصايد) ط مطبوعات الفجر ٢٠٠٥ ٠

رقم الإيداع بدار الكتب

٥١٦٠ / ٢٠٠٦

I.S.B.N

977-6077-16-1

Art PORT

آرت بورت للدعاية والإعلان والنشر

تليفاكس : ٣٢٣٤٤٢١/ ٠٦٦ – ٠١٢٣٧٢٦٠٦٩